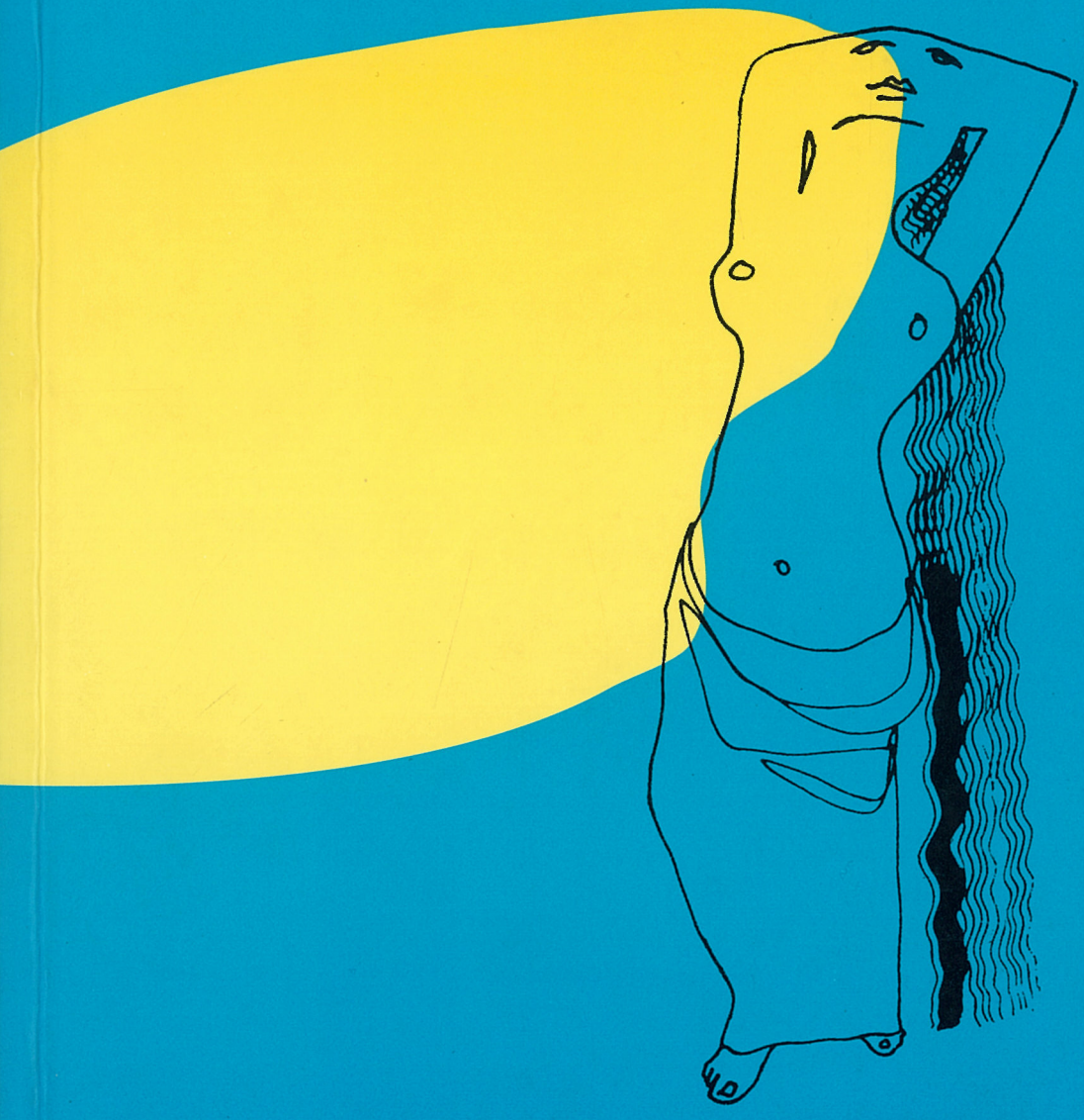
Waldemar Okoń

Przeszłość przyszłości



Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

PRZESZŁOŚĆ PRZYSZŁOŚCI

Studia
z dziejów sztuki
XIX i XX wieku

HISTORIA SZTUKI XXI

Acta Universitatis Wratislaviensis No 2812

WALDEMAR OKOŃ

PRZESZŁOŚĆ PRZYSZŁOŚCI

Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku

WROCŁAW 2005
WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU WROCŁAWSKIEGO

Recenzenci tomu
Lechosław Lameński
Zofia Ostrowska-Kębłowska

Redaktor Wydawnictwa
Zofia Smyk

Projekt okładki
Barbara Kaczmarek

Redaktor techniczny
Bożena Sobota

Na okładce: J. Cocteau, rysunek, 1928/1929, il. wg: J. Cocteau, *Opium: journal d'une désintoxication*, Paris 1930, © ADAGP, Paris 2005

© Copyright by Waldemar Okoń and Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o., Wrocław 2005

ISSN 0239-6661
ISSN 0860-4746
ISBN 83-229-2655-3

Przygotowano do druku w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.
Wydrukowano w Drukarni HECTOR

Moim Córeczkom
Natalii i Weronice
dedykuję

WPROWADZENIE

Jeżeli założymy, że czas teraźniejszy nie istnieje, a nasze życie jest funkcją pamięci o przeszłości i myśli o tym, co ma nadejść, łatwo jest ten typ refleksji przenieść na rozważania dotyczące sztuki, która, podobnie, niezbyt dobrze radzi sobie ze współczesnością, przez co często wybiera jako źródła inspiracji przeszłość i przyszłość. Poeta romantyczny marzył o rozpostarciu swojej sztuki pomiędzy żywiołami czasu, który minął, i tego, który miał nadejść, ponieważ teraźniejszość wydawała mu się nazbyt nędzna i niegodna maksymalistycznie pojmowanej istoty procesu twórczego. Ja nie mam oczywiście tak rozległych ambicji i jeśli już miałbym na kogoś się powoływać, to na Izabelę z Flemingów Czartoryską, której dewizie umieszczonej nad wejściem do słynnej Świątyni Sybilli – PRZESZŁOŚĆ PRZYSZŁOŚCI – zawdzięczam tytuł niniejszego tomu. Zebrane w nim studia powstawały na przestrzeni wielu lat i jeżeli dzisiaj zdecydowałem się je opublikować, to u źródeł mojej decyzji, oprócz chęci umieszczenia w jednym woluminie rzeczy rozproszonych i trudno dostępnych, leży przeświadczenie, że wszystkie te teksty łączy podskórnie badawczy i pośrednio artystyczny gest rozpięcia opisywanych dzieł plastycznych, zdarzeń, refleksji krytycznych, utworów literackich pomiędzy przeszłością a przyszłością, zauważalny zarówno na płaszczyźnie odniesień natury historycznej – wartościowe jest to, co wydarzyło się dawniej i poprzez to przedstawia wartość dla tego, co musi nadejść (tak w większości studiów dotyczących wieku XIX), jak i w sferze relacji ściśle artystycznych, bliższych autonomicznie pojmowanej sztuce niż historii. Łatwo zauważyć, że przeszłość w szczególnej sytuacji traumatycznie pojmowanego „końca wieku" może „zamierać", ponieważ teraźniejszość postrzegana jest w sposób tak pesymistyczny, że przyszłość staje się nieistotna lub wręcz niemożliwa, o czym mogą świadczyć przede wszystkim studia poświęcone epoce modernizmu. Możliwa jest też sytuacja skrajnie „rewolucyjna", kiedy radykalnie zrywa się z tym, co minęło, w imię nowych haseł oraz idei nie tylko ściśle artystycznych, ale też społecznych i politycznych (tak w tekście poświęconym *Dziennikowi* Pawła Fiłonowa). Mam nadzieję, że zwrócenie uwagi na to szczególne pojmowanie czasu chronologicznego, który zamienia się w czas historyczny, aby stać się uświęconym przez sztukę czasem nowych mitologii i utopii, będące osią znaczeniową wszystkich moich wypowiedzi, zainteresuje Czytelnika i będzie odebrane jako wystarczające uzasadnienie druku, w tej formie i w tym zakresie, całości.

25 października 2004 r. *Waldemar Okoń*

NIE VAN DYCKI, CZYLI O UTOŻSAMIANIU

Poeta nie żąda żadnego podziwu;
on chce, aby mu tylko wierzono.
Jean Cocteau

W roku 1861 ukazały się we Lwowie *Portrety przez Nie Van-Dyka* (!), których autorem był wówczas dwudziestosześcioletni Józef Szujski. W *Czymś na kształt przedmowy* znajdujemy odautorski komentarz głoszący, że wiek XIX jest wiekiem „bazgrania", w którym ludzie piszą, ponieważ „działać nie mogą lub nie chcą", a sam autor w swoim dziele postanowił zająć się dokładnymi studiami społeczeństwa, wyszukiwaniem charakterystycznych typów oraz iść drogą malarzy, którzy „zrobiwszy fiasco na historycznych i rodzajowych obrazkach, dla braku techniki, biorą się do portretu i szukają w twarzy człowieka tego, co się potem roztacza w tysiącu twarzach, co stanowić ma na koniec twarz jedną, twarz prawdy i natury"[1].

W roku 1931 ukazało się w Paryżu dzieło Jeana Cocteau zatytułowane *Opium. Dziennik kuracji odwykowej*, w którym znajdujemy wiele bardzo fragmentarycznych uwag na temat nie tylko „bycia opiumistą", ale też sztuki i pośrednio nauki. Oprócz ciekawego stwierdzenia (za Anatolem France'em), że „uczeni nie są zbyt ciekawi", czytamy tam, iż „sztuka wywodzi się z pewnego rodzaju kazirodztwa, z umiłowania samego siebie, z partogenezy", oraz że „jedyną trwałą rzeczą jest estetyka klęski. Kto nie rozumie klęski, tego czeka zguba". Jednak mnie zainteresowało inne zdanie głoszące, że „malarz, który lubi malować drzewa, sam staje się drzewem"[2].

Józef Szujski był „zanurzony" w historii i tworzył przez całe życie systemy historiozoficzne, które miały wyjaśnić zarówno przyczyny upadku Polski, jak i wskazać drogi wyzwolenia z niewoli. Cocteau z historią związany był nieco swobodniej, chociaż przez całe życie miał poczucie misji, o której na krótko przed śmiercią powiedział:

---

[1] J. Szujski, *Portrety przez Nie Van-Dyka*, Lwów 1861, s. 10.

[2] J. Cocteau, *Opium. Dziennik kuracji odwykowej*, przeł. R. i A. Nowakowie, Kraków 1990, cyt. kolejno ze stron: 72, 108, 141 i 93.

> Przed wybuchem I wojny zrozumiałem (źle), czy też raczej odczułem, nieodparte wrażenie jakiejś misji – nie wiedząc jakiej. Teraz, kiedy misja została wypełniona, wiem niewiele więcej[3].

Właściwie dlaczego połączyłem dwie postacie tak od siebie odmienne? Obaj są artystami, chociaż oczywiście zupełnie odmiennego autoramentu, obaj byli silnie związani z czasem, w którym przyszło im żyć, obu czytałem równolegle, poszukując wyjaśnienia tajemnicy sztuki i historii lub tego, co nazywamy sztuką i historią, obaj obdarzeni przez obie te siły misją, którą pierwszy mógł sformułować bardzo dokładnie, podczas gdy dla drugiego, pomimo spełnienia, była ona nadal wielką zagadką.

Dla Szujskiego Van Dyck to malarz portrecista, wierny „prawdzie natury", twórca typu artystycznego[4]. Jednak on sam nazywa się „Nie Van-Dykiem", czyli uważa, iż albo nie dorównuje dawnemu mistrzowi, albo też zdolny jest, tak jak Van Dyck, tworzyć przede wszystkim portrety, a więc dzieła należące do gatunku mieszczącego się nisko w akademickich hierarchiach. Cocteau w *Opium* nie zajmuje się dawnymi mistrzami, pisze o artyście „w ogóle", o sztuce, która bywa siłą niszczącą:

> Zniechęciłem się do literatury, zapragnąłem więc wyjść jakoś poza nią i zacząć żyć własnym dziełem. W rezultacie moje dzieło mnie zjada i zaczyna żyć, podczas gdy ja umieram. Zresztą same dzieła są dwojakiego rodzaju: te, które budzą do życia i te, co zabijają[5].

Portrety przez Nie Van-Dyka nie zabiły nikogo, wywołały jedynie rezonans w środowisku młodzieży lwowskiej, podobnie było z tomem *Opium*, który wywołał pewien skandal wśród publiczności paryskiej, oba też, mam wrażenie, nie pobudziły nikogo do życia, z czego możemy wnosić, iż nie były prawdziwymi dziełami, ową Księgą, o której marzą wszyscy pisarze. Przypominam jednak zdanie Cocteau o utożsamianiu oraz inne, w którym głosił, że dzieło sztuki „jest kłamstwem, które zawsze mówi prawdę"[6].

Artyści kłamią, aby móc powiedzieć prawdę, chociaż już od czasów Sir Philipa Sidneya i jego *Obrony poezji* wiemy, że sztuka (poezja) „nie stwierdza niczego", w związku z czym nie kłamie – jak pisał dalej Sidney –

> Bowiem wedle mego mniemania kłamstwo jest stwierdzeniem, iż to, co fałszywe, jest prawdziwe. I dlatego wielu artystów, a szczególnie historyków wypowiadających twierdzenia o wielu rzeczach, z trudem może uniknąć licznych kłamstw z racji mglistej wiedzy o ludzkości. Poeta wszakże [...] nigdy nie twier-

---

[3] Cyt. za: W. Błońska, *Posłowie*, [w:] tamże, s. 227.

[4] Piszę o tym obszerniej w książce *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992. Por. też: J. Krawczyk, *Matejko i historia*, Warszawa 1990.

[5] J. Cocteau, dz. cyt., s. 85.

[6] Tamże, s. 225.

dzi. Poeta nigdy nie zakreśla kręgów wokół naszej wyobraźni, zaklinając nas do uznania za prawdę tego, co pisze[7].

Dla wybitnego poety, pisarza i znawcy poezji żyjącego w szesnastowiecznej Anglii historycy mogli być jeszcze artystami, choć mieścili się już po ciemnej stronie piśmiennictwa obarczonego błędem kłamstwa. Zapewne i dla Szujskiego historyk był artystą, podczas gdy dla Cocteau już chyba nie. Jednak wszyscy oni powtarzali, nie wiem, świadomie lub nie, za starożytnymi, że „najlepszym malarzem i najlepszym poetą jest ten, kto najlepiej oszukuje tworząc rzeczy podobne do prawdy"[8].

Czy malarz, który maluje drzewa, może sam stać się drzewem? Oczywiście nie, podobnie jak historyk nie może zostać Napoleonem, a historyk sztuki Van Dyckiem, jednak w wypowiedzi twórcy *Opium* i *Śmierci Orfeusza* zawarte jest coś więcej niż tylko zgrabna metafora. Fragment o malarzu i drzewie łączy się z apoteozą dzieci, które „wszystkie posiadły czarodziejską moc przemieniania się, w co zechcą. Poeci, których dzieciństwo ulega przedłużeniu, bardzo cierpią z chwilą utraty tej mocy. Niewątpliwie jest to jedna z racji popychających poetę ku opium"[9].

W utożsamianiu zawarty jest zatem pierwiastek bliskiej szaleństwa cudowności, źródło sztuki – jedno ze źródeł, obok służącego prawdzie pseudokłamstwa, coś co powinno wyróżniać sztukę pośród historii i rozlicznych nauk pozytywnych. Wiemy przecież już od Arystotelesa, że:

> Historyk i poeta różnią się przecież nie tym, że jeden posługuje się prozą, a drugi wierszem, bo dzieło Herodota można by ułożyć wierszem i tym nie mniej pozostałoby ono historią, jak jest nią w prozie. Różnią się oni natomiast tym, że jeden mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć[10].

Poecie wolno jednak przedstawiać wydarzenia rzeczywiste, podczas gdy historykowi nie wolno tworzyć fikcji, ponieważ zobowiązany jest do prawdy bez względu na rodzaj wypowiedzi, w jakiej ją głosi[11]. Uwagi te zostały odnotowane w związku z refleksją na temat artystycznej *mimesis*, której celem

---

[7] P. Sidney, *Obrona poezji*, przeł. Z. Sinko, [w:] *Poetyka okresu renesansu. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. 503 i n. Sam Cocteau pisał w *Opium*: „Poeta nie musi udowadniać; winien stwierdzać fakty bez dostarczania posiadanych dowodów obciążających, nie musi również podawać źródeł swoich stwierdzeń" (dz. cyt., s. 63).

[8] Jest to fragment anonimowego traktatu sofistycznego pt. *Dwojakie mowy*, powstałego około 400 r. p.n.e. Cyt. za: H. Podbielski, *Wstęp* do: Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. XXIII.

[9] J. Cocteau, dz. cyt., s. 93.

[10] Arystoteles, dz. cyt., s. 26.

[11] Por. uwagi we *Wstępie* H. Podbielskiego, dz. cyt., s. XLIX.

miało być stworzenie rzeczywistości celowo ukonstytuowanej, oczyszczonej z wszelkiej przypadkowości, wyrażającej to, co jest możliwe, istotne, prawdopodobne lub konieczne[12]. Czy jednak rozliczne historiografie, z jakimi spotykamy się nieustannie, nie są właśnie takie i czy ich twórcy nie uważają, że kreowane przez nich systemy historiozoficzne są czymś wyższym od rzeczywistości, jeżeli tak to można ująć, „pozahistorycznej", która tylko przypadkiem ma te cechy – potwierdza przyjęte tezy – dzięki którym stała się przedmiotem zainteresowania historyków? Nieustannie balansujemy na granicy tego, co jest nauką, a co sztuką, co łączy się z rozumem, a co z uczuciem, co indywidualne i co podlega uogólnieniu. Dylemat, jaki pojawia się w tym momencie przed nami, streszcza się w pytaniu: „czy sztukę należy badać?"[13], jeśli wyrasta ona z niepowtarzalnej indywidualności twórczej, trudno jest ją zdefiniować, przekazuje rzeczy w dużej mierze niewypowiedziane itd. Jak czytamy w *Socjologicznym obrazie sztuki* Mariana Golki:

> Większość tych zarzutów sprowadza się do słusznego skądinąd założenia, że istnieją różnice pomiędzy poznaniem artystycznym i poznaniem naukowym (czy szerzej intelektualnym). Ileż to przywołano różnic pomiędzy nimi, jak choćby tę, że poznanie artystyczne ma ukazywać wewnętrzną strukturę świata i wewnętrzną prawdę o człowieku, zaś naukowe zewnętrzną; że poznanie artystyczne ukazuje istotę bytu, a naukowe jego zjawiska, że sztuka jest poznawaniem siebie samego, nauka zaś – otaczającego świata itd. Ale przecież te środki poznania nie zawsze się różnią czy wzajemnie wykluczają. Niekiedy też się pokrywają, niekiedy dopełniają [...] niejednokrotnie wzajemnie inspirują[14].

Mam nadzieję, że wszyscy badacze sztuki nie do końca wierzą w różnice między przyjemnością płynącą z doznań zmysłowych a radością wynikającą z intelektualnego poznania, a przeciwnie, sądzą raczej, że dopełniają się one wzajemnie, co w przypadku rasowych historyków sztuki wydaje się szczególnie na miejscu – wystarczy wspomnieć emocje związane z przeżywaniem faktury materii, samoistności tworzywa, rozkosze płynące z nazywania intensywności plamy barwnej i wolumenu lub ponderacji bryły. To jednak artysta może się utożsamiać z drzewem, koniem bitewnym, słońcem, panią Bovary, nocną kawiarnią, a nie historyk sztuki, któremu w najlepszym wypadku pozostaje psychologiczne, a więc bardzo podejrzane wczucie się, poruszenie przedmiotem, przejęcie się dziełem[15]. Empatia jako próba przezwyciężenia dystansu pomiędzy odczuwającym podmiotem a zewnętrznym wobec tego

[12] Tamże, s. XLIX.

[13] Por. M. Golka, *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań 1996, s. 13 i n.

[14] Tamże, s.16–17.

[15] Por. na ten temat uwagi E. Czaplejewicza w książce *Pragmatyka, dialog, historia. Problemy współczesnej teorii literatury*, Warszawa 1990, s. 157 i n. O empatii jako kategorii estetycznej piszę obszerniej w pracy *Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002, s. 151 i n., tam też obszerniejsza bibliografia zagadnienia.

podmiotu światem, o ile wiem, nie zyskuje obecnie miana dogodnego narzędzia badawczego, nie jest też elementem obowiązujących współcześnie metodologii. Być może zbyt mocno kojarzy się ze słynnymi Witkacowskimi „bebechami" lub cokolwiek egzaltowaną formą przeżywania dzieła sztuki, podczas gdy mnie chodzi w tym momencie nie o „wczuwanie się", lecz raczej o utożsamienie, które ma charakter nie tyle psychologiczny, ile – waham się trochę użyć tego słowa – ontologiczny i, co za tym idzie, w dalszym planie wartościujący. Malarz, który u Jeana Cocteau staje się drzewem, to obraz nie tyle metaforyczny, ile uświadamiający nam za pośrednictwem metafory coś więcej – odwieczne dążenie twórców, aby przeniknąć to, z czym obcujemy, by nazwać rzecz tak, aby słowo samo stało się rzeczą, by sztuka nabrała wagi zdarzenia. To nie malarz staje się drzewem, ale jego obraz ma zyskać walor fragmentu natury, to nie poeta ulega urzeczowieniu, ale słowo winno brzmieć tak, aby nazwany przedmiot ujawnił się w całej pełni. Utożsamiane jest medium, jakim posługuje się sztuka, utożsamieniu może więc też podlegać, przy takim ujęciu, opisujący dzieło sztuki historyk, którego słowa powinny pełnić nie tylko funkcje empatyczne, ale też niemal przedmiotowe, czy też uprzedmiotowiające. Jak pisał Maurice Merleau-Ponty:

> Nadawanie nazw przedmiotom nie następuje po ich rozpoznaniu, lecz jest samo rozpoznaniem. [...] Wyraz niesie z sobą sens, a gdy narzucam go przedmiotowi, mam świadomość dosięgania przedmiotu. Jak często stwierdzano, dla dziecka przedmiot pozostaje nie znany, dopóki nie zostanie nazwany, zaś nazwa to istota przedmiotu, rezydująca w nim na tej samej zasadzie, co jego kolor oraz kształt. W myśleniu przednaukowym nazwanie przedmiotu jest równoznaczne z nadaniem mu istnienia lub przeobrażeniem go: Bóg stworzył jestestwa nazywając je, a magia działa na nie poprzez mówienie o nich[16].

Nazywanie, oprócz nazywania przez dzieci oraz oczywiście przez samego Boga, nie jest spontaniczne, ponieważ ogranicza je system języka zarówno w aspekcie ponadindywidualnego *langue*, jak i indywidualnego *parole*. W momencie utożsamienia przekraczamy jednak granicę tego systemu, stajemy w obliczu Absolutu, Piękna, Ekspresji, Czasu. Wypełnieni teraźniejszością rekonstruujemy przeszłość, dotykając nawet tych, którzy nie wierzą w Historię, rozpoczynamy proces „czynienia widocznym" zarówno nam samym, jak i innym. „Historia sztuki to wieczne zaczynanie od nowa" – mówił Maurice Denis[17]; również każdy artysta nieustannie dochodzi do wniosku, albo może powinien nieustannie dochodzić do wniosku, że każdy wiersz, utwór muzyczny, obraz, rzeźba jest swoistą rewelacją i to rewelacją pojmowaną nie w kategoriach nowatorstwa czy oryginalności, ale coraz to na nowo odkrywa-

[16] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945; s. 207. Cyt. za: W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983, s. 83

[17] Cyt. za: M. Golka, dz. cyt., s. 214.

nej potrzeby utożsamienia się z kimś lub czymś, z sytuacją, fabułą czy chociażby barwą liścia, brzmieniem słowa. Jak pisał Witold Gombrowicz:

> Sztuka jest tak bardzo osobista, że każdy artysta zaczyna ją właściwie od początku – i każdy ją robi w sobie i dla siebie – jest wyładowaniem jednej egzystencji, jednego losu, osobnego świata[18].

Czy jednak tylko artysta ma szansę na „osobne światy"? Oczywiście, że nie, podobnie jak każdy, kto próbuje „odpowiednie dać rzeczy słowo", i historyk sztuki ma szansę na utożsamiająco-artystyczny, a więc jedynie uprawniony podczas obcowania ze sztuką ogląd świata. Dialog, jaki toczymy z czasem – nie z Historią, której przecież nie ma – z systemem-medium, który nieustannie próbujemy wykorzystać i dopełnić tak, aby był nam posłuszny, z przedmiotem, który w pewnym momencie staje się nami, pozwala nam na osiągnięcie stadium, w którym nie tyle wyjaśniamy, ile rozumiemy, i nie jest tu do końca istotne, czy to utwór artystyczny ulega upodmiotowieniu, czy też podmiot zaczyna znaczyć, tak jak powinien znaczyć przedmiot posiadający swoją nazwę, wagę i miejsce pośród nieskończonej ilości innych przedmiotów.

Tak charakterystyczne dla współczesnej nauki pozbycie się gatunków i metod poznania nazywanych poznaniem artystycznym doprowadziło do sytuacji, kiedy dialogiczna, utożsamiająca refleksja na temat sztuki stała się niemożliwa[19]. Lektura znawców charakteryzująca się ograniczeniem wrażliwości i swobody reagowania oraz dużym ładunkiem tzw. wiedzy pozytywnej sprawiła, że obecnie fikcja nie może tłumaczyć prawdy, a prawda przybiera mało ponętną, mimetyczną formę, z tym, że nie jest to mimetyzm Arystotelesowski, lecz mimetyzm retoryczny – słowa nie naśladują rzeczy, ale inne słowa prowadzą do języka, który znaczy tylko dla wtajemniczonych. Tekstualizacja jest jednym z zagrożeń dla wartości, sprzeciwia się temu, co nazywam utożsamianiem, może prowadzić do tzw. pustej retoryki, o której pisał Janusz Sławiński, iż jest rozwiniętą ponad potrzebę, efektywnie uprawianą strategią krytyczną lub naukową[20]. Nie możemy pozwolić na to, aby język mówił nami, a nie my językiem, nie możemy też pozwolić, by wszelkie łączone z procesem twórczym dychotomie, takie jak na przykład bieguny przypadku i konieczności, spontaniczności i kontroli, bezpośredniości i pośredniości, improwizacji i kalkulacji, stwarzania i odtwarzania, uczuciowości i zmysłowości[21], łączono jedynie ze sztuką. Są to bowiem dychotomie bliskie również opisowi sztuki, a może utożsamiającemu opisowi świata, o którym pewien współczesny poeta pisał:

---

[18] W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1988, s. 220.

[19] Por. E. Czaplejewicz, dz. cyt.

[20] J. Sławiński, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992, s. 135.

[21] Por. M. Golka, dz. cyt., s. 60 i n.

W świecie istnieje potrzeba pisania, świat pragnie być zapisany, zaistnieć w literze obejmującej jego kształt i zapach, brzmienie i tajemnicę. Pisanie jest tajemnicą, wynika z ciemności i niknie w niej przebijając cienką powłokę papieru. Fizyczna niemożność symultanicznego zapisu sprzyja koncepcjom ograniczającym słowo do przebiegu w czasie. Zapis jest przestrzenią, przypomina nieskończony dom, który przemierzamy przez całe życie po to, aby w chwili śmierci powrócić do punktu wyjścia. W punkcie tym spotykamy człowieka podwójnego, istnienie rozbite na tego, który opuścił nas przed laty, i tego, który powrócił. Milczymy dotykając liter rozsypanych na podłodze przez kogoś, kto tu był przed nami. Litery pragną coś powiedzieć, wykrzyczeć, układają się w przypadkowe słowa, buntują przeciwko ingerencji z obcego im wymiaru, są mną i kimś innym, ziemią obiecaną, martwym profilem, którego nie ożywi żadna już siła. Zaczynamy mówić, przypominać, opowiadać bezwładnie o wędrówce bez celu i sensu. Stajemy się fragmentaryczni, nasz świat jest fragmentem, sztuka nie może być całością. Zatraciliśmy poczucie całości, stało się to na początku XX wieku i od tej pory obserwujemy ucieczkę drobin i pyłów, myśli, słów i działań. Błogosławiony ułatwiający nam przetrwanie chaos, który pochłania wszystkich prawodawców kompozycji, konstrukcji, ograniczenia, więzi. Poszukujemy diamentu nie odnalezionego dotąd przez nikogo, mieszaniny błota i wzniosłości, krzyku i uspokojenia [...][22].

Szujski wierzył w Historię, przez co tworzył liczne „schemata", które miały wyjaśniać jej źródła, dążenia i przeznaczenia. Na namalowanym przez Jana Matejkę w 1886 roku pośmiertnym portrecie ukazany jest w stroju rektorskim Uniwersytetu Jagiellońskiego – todze z gronostajów, birecie i łańcuchu na piersiach. Towarzyszy mu przedstawienie orła – symbolu mającej się wyzwolić Polski[23]. Na rysunkach dołączonych przez Cocteau do francuskiego wydania *Opium* dedykowanych przez niego „palaczom-narkomanom, chorym, nieznanym przyjaciołom połączonym wspólnym umiłowaniem książek, którzy stanowią jedyną rację pisania"[24], odnajdujemy tajemnicze postacie „złodziei dzieci" i spokojne, antykizujące lub pełne ekspresji, konwulsyjne postacie wywiedzione z narkotycznych wizji poety. Cocteau wierzył w Sztukę i starał się unikać schematów, choć tak naprawdę do końca nigdy mu się to nie udało, co widać również w jego pracach plastycznych. Ja chciałbym wierzyć w utożsamiające słowo – narzędzie i cel działań artystycznych i badawczych, tylko tyle i aż tyle.

---

[22] W. Okoń, *Zapisy bez daty*, Wrocław 1998, s. 5.

[23] Por. *Matejko. Obrazy olejne*. Katalog pod red. i ze wstępem K. Sroczyńskiej, Warszawa 1993, s. 220.

[24] J. Cocteau, dz. cyt., s. 7. Rysunki te powstały w trakcie pobytu autora książki na kuracji odwykowej w klinice Saint-Cloud (16 grudnia 1928 – kwiecień 1929).

POLSKIE DZIEWIĘTNASTOWIECZNE MALARSTWO HISTORYCZNE I MITY NARODOWE

Tylko u szczytu kultur wysokich, w trakcie ich przechodzenia w cywilizację, pojawia się na chwilę ten dar przenikliwego poznania.

Oswald Spengler

Wiesław Juszczak w interesującym studium poświęconym historii twórczości i historii jako twórczości pisze o mitologizowaniu naocznych elementów rzeczywistości historycznej, rozumiejąc pod tym terminem takie przedstawienie tych przedmiotów, iż „zachodzi dysproporcja między tym, co o przedmiocie owym orzekamy, a tym, co o nim faktycznie wiemy. Przedmiot «mitologizowany» zostaje z pewnych przyczyn, z pewnych pozanaukowych, emocjonalnych często pobudek wyposażany w jakąś ważną historyczną «treść», przeważnie zasugerowaną tylko, nie określoną bliżej: nadane mu zostaje jakieś szczególnie ważne poznawcze znaczenie. [...] Czynność ta nie jest świadomym fałszowaniem prawdy znanej, jest projekcją rzeczywistych silnych przeświadczeń [...] uniezależnia się od dostępnych świadectw lub je sobie podporządkowuje, lub wreszcie zwraca się ku nim, aby z kolei objąć i to, czego świadectwa dotyczą"[1].

Juszczak pisze o mitologizowaniu historii w kontekście wywodów odnoszących się do roli, jaką odgrywa w poznaniu historycznym wyobraźnia, oraz rozważań nad źródłami historii i jej związkami ze sztuką. Chciałbym jednak w tym momencie zaznaczyć, że termin „mit" obrósł we współczesnej nauce tyloma niekiedy sprzecznymi znaczeniami, że w moich dalszych rozważaniach będę starał się pisać raczej o „mitologizowaniu" historii, w tym sensie, jakie nadaje temu pojęciu autor *Faktów i wyobraźni*, a nie o micie „w ogóle", czy o micie jako przedmiocie badań licznych szkół wyznających rytualistyczne, socjologiczne, psychologiczne, funkcjonalne lub strukturalistyczne rozumienie tego terminu[2]. Tym bardziej że będziemy obracać się

[1] W. Juszczak, *Historia twórczości i historia jako twórczość*, [w:] tenże, *Fakty i wyobraźnia*, Warszawa 1979, s. 56–57.

[2] Por. na ten temat: E. Mieletinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, przedmową opatrzyła M.R. Mayenowa, Warszawa 1981, też inne artykuły w tomie: *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku. Polska myśl polityczna XIX i XX wieku*, t. 9, pod red. W. Wrzesińskiego, Wrocław 1994.

w kręgu pojęć i wyobrażeń dziewiętnastowiecznych, a te z zasady były odległe od ściśle „scjentystycznego" i funkcjonalnego modelu nauki dwudziestowiecznej.

Oczywiście nie sposób jest w krótkiej wypowiedzi ukazać proces kształtowania się za pośrednictwem obrazów tak złożonej i wielowymiarowej tkanki, jaką jest sfera świadomości społecznej czy też zbiorowej wyobraźni, tym bardziej że wchodzą tu w grę zmieniające się w czasie przesłanki natury politycznej i ściśle artystycznej. Najogólniej mówiąc, zachodzące w tej materii przemiany łączą się w Polsce w XIX wieku z kolejnymi paroksyzmami historii sprawiającymi, że mitologizowanie odnosi się zarówno do wydarzeń współczesnych artystom, jak i wydobytych z odległej historii, przez co nieustannie napotykamy tak charakterystyczne dla myślenia mitologicznego przekształcanie chaosu teraźniejszości w kosmos uporządkowanych, ukierunkowanych etycznie wyobrażeń oraz – idąc dalej za sugestiami niektórych mitoznawców – z budowaniem wizji „raju utraconego", „złotego wieku" historii narodu, czyli w gruncie rzeczy z procesem odwrotnym, zakładającym moment przerwy, załamania świata uporządkowanego, przejścia od harmonijnego kosmosu do spowodowanego realnymi wydarzeniami politycznymi chaosu. I tu możemy się zgodzić z badaczami mitów, którzy głoszą, że mit i związany z nim proces mitologizowania wydarzeń historycznych jest „maszyną do niszczenia czasu" – synchroniczną i diachroniczną zarazem, potrafiącą objaśniać teraźniejszość poprzez przeszłość[3]. Tym bardziej że postulowany w XIX wieku obraz historii narodu polskiego nastawiony był na swoistą romantyczną emocjonalność, na kształtowanie historii „żywej", „serdecznej", „swojskiej", „domowej", często nieodróżniającej tego, co realne, od tego, co idealne, a sam proces historyczny pojmowano jako działanie Opatrzności, zespół zdeterminowanych etycznie przyczyn i skutków mających swój wewnętrzny cel, jakim było, w aspekcie moralnym, odrodzenie narodu polskiego, a w kategoriach politycznych – wyzwolenie Polski spod jarzma zaborów. Moralizatorstwo polskiej historiografii dziewiętnastowiecznej sprawiało również, że czas historyczny „wyrywano" niejako z jego chronologicznego przebiegu, zastanawiając się nad nim w kategoriach winy i kary, grzechu i odkupienia, czyli poprzez dziejące się ponad czasem, powracające wciąż na nowo kategorie je-

[3] Por. uwagi C. Lévi-Straussa w przedmowie do pierwszego tomu jego studiów *Mythologiques*, Paris 1964, zob. też E. Mieletinski, dz. cyt., s. 103 i n. W XIX wieku mitologizowanie historii służyło nie tylko objaśnianiu teraźniejszości, ale miało również charakter prospektywny – było nakierowane na przyszłość. Spostrzega to słusznie W. Wrzesiński, pisząc, że „mit stanowi ideę zrodzoną z legendy o wydarzeniu, które kiedyś miało miejsce. Bez względu na treść narracji dotyczy jednak zawsze teraźniejszości, wypełniając zadania, które służą interesom przyszłości. Określony wizją świata niesie wzorcowy model bohatera czy też wartości, które chce wywołać", cytat za: W. Wrzesiński, *Polska mitologia polityczna XIX i XX wieku*, [w:] *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku...*, s. 16.

dynie pośrednio związane z konkretnymi faktami z dziejów narodu[4]. Stąd możliwość dowartościowywania pewnych wydarzeń i pomijanie całkowitym milczeniem innych, stąd obsesyjne powtarzanie wizerunków stosunkowo niewielkiej grupy postaci i rezygnowanie z przedstawień wielu jakże istotnych w naszych dziejach figur, stąd nieustanne przywoływanie wąskiego kręgu świadectw i źródeł literackich, czy mówiąc dokładniej piśmienniczych, oraz tak chętne sięganie do języka popularnych w epoce alegorii[5]. Powróćmy jednak do odnotowanych w XIX wieku przeświadczeń sprzyjających mitologizowaniu historii, przywołując na świadków utrwalone poprzez sztukę malarską stereotypy ideowe i wyobrażeniowe, wśród których bardzo istotne było przekonanie o potrzebie kreowania romantycznej „historii żywej".

W opublikowanych w 1888 roku, a pisanych w latach 1860–1883 *Wizerunkach książąt i królów polskich* Józefa Ignacego Kraszewskiego, znajdujemy wyznanie pisarza, iż:

> Historya staje się z każdym dniem bardziej bezosobowa, zajmuje się przeważnie społeczeństwem, prawami, instytucjami, rozwojem narodu i idei, badaniem przyczyn, które ów rozwój spowodowały. Stare posągi, które stały niegdyś w świątyni, jako uosobienie epok i wypadków, walą się, bledną, nikną, rozpływają się i z oczu nam schodzą. A przecież były to postacie, w których wieki rzeźbiły ideały swoje, i jeżeli niczem więcej, powinny być dla nas choćby drogiemi pamiątkami przeszłości[6].

Kraszewski, który przez całe swoje życie walczył o sztukę narodową i był jednym z jej najwybitniejszych przedstawicieli, nie mógł się pogodzić ze „scjentyzacją" ukochanej historii oraz z nieuchronnym, związanym z przemijaniem czasu procesem zapomnienia. Dlatego jeszcze raz, tuż przed śmiercią, podjął trud wywołania z otchłani wieków postaci, owego „pochodu cieni", wśród których „więcej zawsze złej doli niż złej woli, wiary i pobłażania niż okrucieństwa"[7].

Podobne wypowiedzi pojawiają się w rodzimej historiografii i krytyce artystycznej wielokrotnie. Przytoczę tu jedynie dwie powstałe w latach czterdziestych XIX wieku, czyli w okresie, kiedy, jak uważano, nie było jeszcze u nas narodowego, a więc podatnego na mitologizację malarstwa. Wincenty

---

[4] Por. na ten temat: J. Wałek, *Alegoria Polski Jana Matejki. „Kazanie Skargi" – „Rejtan" – „Rok 1863"*, [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród – Miasto. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977*, Warszawa 1979.

[5] Piszę o tym szerzej w książce *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992, tam też bibliografia zagadnienia, por. też: F. Ziejka, *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977.

[6] J.I. Kraszewski, *Wizerunki książąt i królów polskich z 39 rycinami Ks. Pillatiego oraz inicjałami Cz. Jankowskiego*, t. 1, Warszawa 1988, s. 5.

[7] Tamże, s. 6; są to fragmenty przedmowy napisanej w Dreźnie w 1883 roku.

Pol w rozprawie *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym*, napisanej w 1840 roku, stwierdzał, że malarzowi potrzebna jest „żywa znajomość rzeczy i dziejów ojczystych" oraz że w malarstwie historycznym „dwojaka robota czeka [...] artystę: raz praca nagromadzenia wiernych żywiołów przeszłości, a po wtóre żywe pojęcie i wzniesienie owych do potęgi myśli, która by się przedzierała przez wieki, a w obrazie sama mówiła o sobie własnym głosem, własną twarzą, jak to sztuka przemawiać zwykła do duszy"[8]. Dla twórcy *Mohorta* przyszły malarz historyk bliski miał być poecie, ponieważ obaj mieli przywołać przed oczy widza „żywe obrazy przeszłości" i obaj mieli za zadanie odczytać snujące się przez dzieje pasmo miłości – „poetyczność dziejów naszych". Znamienne, że ten jeden ze współtwórców polskiego ducha narodowego uważał też, iż do momentu, kiedy pisał te słowa, nie zaistniało jeszcze polskie malarstwo prawdziwie historyczne, ponieważ zarówno twórczość Franciszka Smuglewicza, jak i Marcella Bacciarellego czy Antoniego Oleszczyńskiego wydawała mu się „martwa, nieprawdziwa, bez wewnętrznego spoju [!] i dobrej wiary"[9].

Podobny ton znajdujemy w wielu tekstach Michała Grabowskiego, który analizując złą sytuację panującą w połowie lat czterdziestych na rodzimym rynku sztuki, pisał, że „nie zakazy obrazów z historii naszej mogą stworzyć malarzy historycznych, ale przeciwnie, malarze poetycznie pojmujący historię mogą wzniecić miłość historycznego malarstwa"[10], oraz że tematyka dotychczas powstałych obrazów historycznych jest niedobra, ponieważ „są to zawsze jakieś sceny obrzędowe, ceremonialne. [...] Postrzyżyny Mieczysława, które poznajemy po nożycach w ręku jakiejś figury itd."[11] Grabowski pisał dalej, że „obrazy historyczne godne tego nazwiska powinny być wydarte (jak powiedziano w obrazie bitwy z Tatarami Malczewskiego) z serca dziejów. Sceny uroczyste, pochlebiające nawet dumie narodowej, będą zawsze martwe i zdrętwiałe", oraz proponował przyszłym malarzom historycznym takie na przykład tematy, jak „Tatara i branki polskiej w rozpaczy i przestrachu", „zabrania wesel przez obce najazdy", „obozy niewolników odbijane po rozgromieniu dziczy", „nędzę oków dźwiganych razem przez dawnego szlachcica i jego pokornego chłopka", zakładając, że obraz historyczny powinien być „nie wiechą nad kartką historii, ale osobnym dramatem; ma odgadywać i wskrzeszać postaci i uczucia zapadłe w przeszłości"[12].

Zastanówmy się przez chwilę nad tymi słowami. Wyraźne jest w nich postulowanie romantycznej historii „żywej", bliskiej, jeżeli nie tożsamej z pa-

---

[8] W. Pol, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym* (1840), za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1: *Myśl o sztuce w okresie romantyzmu*, Warszawa 1961, s. 32 i 35.

[9] Tamże, s. 36.

[10] M. Grabowski, *List do p. A. Szemesza w Saratowie* (1845), cyt. za: tamże, s. 76.

[11] Tamże.

[12] Tamże.

triotycznym czynem. Bijące od wieków „serce dziejów" każe artyście wsłuchiwać się w tętno przeszłości i odgadywać tajemnicze, związane z jego uderzeniami przesłania, rozumieć głos Opatrzności przejawiający się w dziejach narodu. Dotychczasowa sztuka – „zimna" i spętana klasycystycznymi czy późnobarokowymi konwencjami – nie jest zdolna do uchwycenia emocjonalności historii, ponieważ sama nie jest wystarczająco emocjonalna, w zbyt wielkim stopniu nakierowano ją bowiem na rekonstrukcję, a nie na tworzenie, na czynnik racjonalny, a nie uczuciowy. Artysta-kapłan uczestniczący w rytuale „religii polskości"[13] nie może ograniczyć się do tworzenia konwencjonalnych obrazów, ponieważ w ten sposób zaprzecza swojej misji, odchodzi od uświęconych powszechnym zachwytem wzorów poezji pojmowanej tu jako wzór absolutu nie tyle rodzaju literackiego, ile w ogóle sztuki.

Proponowane przez Grabowskiego tematy podjęli wiele lat później tacy artyści, jak Aleksander Lesser, Leopold Loeffler, Franciszek Sypniewski, Władysław Szerner, Józef Brandt i wielu innych, którzy nieustannie i nie bacząc na zmieniające się czasy i obyczaje, ukazywali owe powroty z niewoli bisurmańskiej, branki i obozy tatarskie, odbicia jasyru, starając się nadać im w swoich obrazach wyraz bądź często jeszcze sentymentalno-anegdotyczny, bądź też bardziej nowoczesny, dynamiczno-batalistyczny. Obraz historyczny bowiem, tak jak go pojmowano w epoce, był jednocześnie dramatem i eposem; dramatem poprzez ukazywanie historycznej anegdoty, uwikłanie postaci w sytuacje krańcowe, zdeterminowane przez walkę, zwycięstwo lub przegraną, życie lub śmierć; eposem, gdyż epopeja wyznaczała tu niezbędny dla akademizującej i paraliterackiej sztuki konieczny układ odniesienia, wskazywała na wzorce zachowań bohaterów oraz potrzebny historiozoficzny dystans do prezentowanych, zaświadczonych przez narodową historię wydarzeń.

Znaczące jest to, że dla polskiego malarstwa historycznego źródłem i natchnieniem często nie były opracowania pisane przez zawodowych historyków, lecz najczęściej pośredniczyła tu literatura romantyczna lub postromantyczna – przykład *Marii* Antoniego Malczewskiego, ale także wielu utworów pisarzy *minorum gentium*, oraz żywa tradycja rodzinna, która sprzyjała powstawaniu zarówno dzieł literackich – np. *Mohorta* Pola, jak i związanych z tego typu utworami obrazów mieszczących się w nurcie historii i scen będących najczęściej apologią sarmackiej przeszłości Polski[14].

---

[13] O polskiej „religii patriotyzmu" pisze M. Janion w artykule *Artysta romantyczny wobec narodowego „sacrum"*, [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce...*, s. 24 i n.

[14] Piszę o tym obszerniej w książce *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław 1992, szczególnie w rozdziale *Nurt neosarmacki – pierwiastek gawędowy*, por. też uwagi J. Kolbuszewskiego zawarte w artykule *Rola literatury w kształtowaniu polskich mitów politycznych XIX i XX wieku*, [w:] *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku...*, s. 35 i n.

W tak wyczulonym na wszelkie zmiany i przełomy w piśmiennictwie i w sztuce stuleciu jak wiek XIX, odczuwano bardzo wyraźnie zmiany zachodzące zarówno wśród historyków, jak i artystów, podkreślając, że będąca początkiem wszelkich mitologii historia „żywa" musi trwać, aby naród mógł nadal istnieć, bez względu na to, jakim wyraża się ona w danym momencie językiem. Wincenty Pol pisał wprost, że:

> Odkąd pióro historyczne przeszło u nas w ręce ludzi nie mających politycznego stanowiska, nie kreśli się historia żywymi wielkimi rysami [...] księga dziejów ojczystych stała się lamusem analitycznych rozbiorów i uczonych drobiazgów, zwróconych obliczem ku szkole albo ku widokom stronnictwa, z którego wychodzą pisarze. [...] Na szczęście żyje i czerpie nasza poetyczna literatura jeszcze z innego źródła, ze sfery tradycji, które starsze od książek, przetrwają książki przy pomocy bożej i przy miłości kochającego serca[15].

Pol mówił o literaturze, ale w epoce, o której piszę, wszystkie sztuki „trzymały się za ręce", i uwagi odnoszące się do jednej z nich możemy śmiało przypisać innym[16].

Polska księga dziejów, sądząc po rodzimym malarstwie historycznym, najczęściej była otwarta na stronach ukazujących dawną chwałę oręża polskiego – stąd taka popularność postaci Tadeusza Kościuszki, Stefana Batorego, Stefana Czarnieckiego, Jana III Sobieskiego, na czasach „złotego wieku" kultury polskiej – stąd dziesiątki obrazów ukazujących epokę Jagiellonów – lub też na kartach prezentujących „historie rodzinne", w których upatrywano element ciągłości procesu dziejowego i dobry zwiastun szczęśliwej przyszłości. Mitologizowane postaci oraz zdarzenia występowały i rozgrywały się w mitologizowanej przestrzeni kresów dawnej Rzeczypospolitej, w utopijnych wnętrzach dworów lub na murach dawnych twierdz – ostoi polskości i miejscu walki z, najczęściej, przeważającym wrogiem. Stąd taka popularność Kaspra Karlińskiego, Doroty Chrzanowskiej, przeora Augustyna Kordeckiego i nieustanne przywoływanie scen z życia siedemnasto- i osiemnastowiecznej Polski, zarówno ugruntowane praktyką ilustratorską, jak i powracające w utworach Kraszewskiego, Henryka Sienkiewicza i innych, mniej znanych pisarzy parających się wówczas powieścią historyczną. Sztuka musiała wypełniać białe plamy nie do końca pewnego i „zimnego" zapisu historycznego, a do jej historii przechodzili tylko ci historycy, którzy potrafili przyjąć narzucony przez romantyczny ogląd świata kanon emocjonalnego, intuicyjnego, spontanicznego stosunku do dziejów własnego narodu. Myślę tu przede wszystkim o Karolu Szajnosze i Józefie Szujskim, którzy w decydujący sposób wpłynęli na popularny literacki i malarski ogląd czasów Jadwigi i Jagiełły

[15] Jest to fragment not W. Pola do *Mohorta*, cyt. za: W. Pol, *Wybór poezji*, wyboru dokonała i wstępem poprzedziła M. Janion, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 289–290.

[16] Por. W. Okoń, *Sztuki siostrzane...*

oraz na wewnętrzną historiozofię utworów Jana Matejki, ujawnianą zarówno w poszczególnych obrazach krakowskiego mistrza, jak i w podejmowanych przez niego cyklach, takich jak np. *Dzieje cywilizacji w Polsce*[17].

Kolejnym przeświadczeniem epoki sprzyjającym mitologizowaniu ówczesnej sztuki było przekonanie, że w nieustannym pochodzie dziejów również konkretne dziedziny artystyczne mają do wypełnienia szczególną misję budzenia ducha narodowego, by ten nie zwątlał, oraz że właśnie twórcy związani z malarstwem historycznym są w stanie przejąć prymat wśród sztuk i kierować polskim „rządem dusz". W latach czterdziestych XIX wieku, kiedy żyli jeszcze wielcy poeci romantyczni, przyznawano malarzom historycznym misję wypowiadania się w bardziej zrozumiałym dla ogółu niż język poezji języku obrazów, zakładając, że obraz – tworzywo zarówno historii, jak i literatury – właśnie w sztuce malarskiej może najpełniej dojść do głosu i przemówić w imieniu zniewolonego narodu. Jak to określał anonimowy autor:

> Naród politycznie umarły śpiewał wielki poemat tęsknoty i wskrzeszał w pieśni cały zastęp postaci. Ale mu nie dosyć na tym było; tęsknił te cienie ujrzeć w kształtach i kolorach; chciał widzieć swoich husarzy skrzydlatych, ułanów, krakusów, swych królów i hetmanów. Suchodolski zaczął ich malować, a naród poznał te postacie; były mu wiernie oddane, kochał je i twórcy był wdzięcznym[18].

To, co dla piewcy zaledwie poprawnego akademicko malarstwa Januarego Suchodolskiego było zaletą – ów narodowy i tworzony ku pokrzepieniu serc dobór tematów, niekiedy spotykał się krytyką pisaną z pozycji swoistej tęsknoty za wielkością mistrzów poetyckich. Tak było np. w ogłoszonej w 1858 roku wypowiedzi Józefa Keniga, który po uwadze, że zamilkli nasi wielcy poeci, zauważał, nadal zakładając jednostronny kierunek oddziaływania literatury na malarstwo, że nastała nowa epoka w sztuce:

> owe gawędy, wspomnienia, pamiętniki wyrodziły w malarstwie ów zwrot rodzajowo-historyczny, owych Husarzy, Lisowczyków, konfederatów, owe utarczki ze Szwedami, Tatarami, Turkami fantazyjne, bez znaczenia, bez podniosłości historycznej kompozycji, które jednak więcej jak inne, wyższe pomysły nęcą ku sobie ogół[19].

Jak widzimy, program tak łatwo ulegającego konwencjonalizacji i mitologizacji malarstwa historycznego został sformułowany jeszcze w latach, kiedy

[17] Por. na ten temat uwagi J. Krawczyka w pracy: *Matejko i historia*, Warszawa 1990, szczególnie rozdział *Matejko, Szujski i krakowska szkoła historyczna*, oraz [w:] E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki dzieje cywilizacji w Polsce*, Warszawa 1998, a także w mojej książce pt. *Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002.

[18] Cyt. za: K. Sroczyńska, *January Suchodolski*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 13.

[19] J. Kenig, *Sztuki piękne* (1858), cyt. za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2: *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857–1891). Warszawska krytyka artystyczna (1875–1890)*, Warszawa 1961, s. 90.

mało kto słyszał o twórczości Juliusza Kossaka, Wojciech Kossak miał dwa lata, a Józef Brandt siedemnaście. Kenig występujący zarówno przeciwko literackim gawędom, jak i ówczesnej twórczości, głównie ilustratorskiej, bronił wysokich zadań sztuki sprzecznych w jego mniemaniu z nurtem rodzajowo-anegdotycznym. Lata, kiedy powstała ta wypowiedź, to okres bardzo charakterystycznych dla epoki wahań co do przypisywania konkretnego obrazu do uświęconych tradycją akademicką hierarchii gatunkowych[20], a rzeczywisty zalew obrazami rodzajowymi miał dopiero nastąpić w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku. Walka z rodzajowością to osobny problem przesyconej duchem romantyzmu krytyki artystycznej tej epoki. Tutaj jedynie chciałbym zauważyć, że najwięksi polscy malarze tego okresu, grupowani na wzór trzech poetyckich wieszczów w trójcę mistrzów pędzla, w gruncie rzeczy o tę rodzajowość nie byli podejrzewani, chociaż niektórzy z nich, np. Artur Grottger czy Brandt, łatwo mogli być zakwalifikowani do artystów chętnie posługujących się „genre'em". Działo się tak, ponieważ twórczość ich bardzo szybko uległa w sferze odbioru mitologizacji, a rozbiór ich sztuki prowadzony za pomocą osławionego „szkiełka i oka" zastąpiono typowo romantyczną wykładnią roli, jaką mieli oni do odegrania w kreowaniu polskiego ducha narodowego.

Już w roku 1874 Ignacy Skrochowski pisał o Grottgerze, że: „Jedyny wielki poeta 63 roku, godny, odpowiedni chwili, już nie pieśniarzem był, ale malarzem i rysownikiem. Czarną kredką na białych kartkach papieru potrafił on oddać całą skalę cierpień tych żałobnych czasów w najtkliwszych i najdotkliwszych scenach i obrazach"[21]. Podczas gdy o Brandcie w 1876 roku pisano, iż w jego obrazach „nie ma kwileń, czczych marzeń, konwencjonalnych rysów. Typ, energia, dzielność i prawda, śmiałość, nieustraszony żelazny hart ducha, coś pokrewnego z huraganami i gromem, coś unoszącego ze sobą jak skrzydła orle [...] oto co patrzy z obrazów J. Brandta"[22].

Oczywiście pod warstwą niepoprawnej dziewiętnastowiecznej retoryki odnajdujemy tu wiele obiegowych sądów, które w latach siedemdziesiątych były już na tyle ugruntowane, że mogły się znaleźć w popularnym tygodniku. Proces mitologizacji sztuki trwał bowiem w tej epoce nieustannie, obejmując zarówno twórczość Grottgera, którego słynne cykle rysunków, dzięki technice rozpowszechniania[23] oraz rzeczywistemu trafieniu w gusta i potrzeby

[20] Por. na ten temat uwagi M. Poprzęckiej w książce *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w malarstwie polskim XIX wieku*, Warszawa 1986.

[21] I. Skrochowski, *O sztuce w Polsce i Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie* (1874), cyt. za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2, s. 152, por. też moje uwagi zawarte w pracy *Alegorie narodowe* oraz w książce M. Bryla *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994.

[22] „Tygodnik Ilustrowany" 1876, nr 52, s. 412.

[23] Por. na ten temat uwagi M. Porębskiego w książce *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975.

zniewolonych Polaków, zyskały wielki rozgłos, jak i dzieła Brandta wypełniającego lukę powstałą po wyczerpaniu się sił szlacheckiej, kontuszowej gawędy aż do momentu pojawienia się cykli powieściowych Sienkiewicza.

W utopijnej krainie narodowej wyobraźni było oczywiście też miejsce dla mistrzów czerpiących w swej twórczości z pokładów historii anegdotycznej, bliskiej literaturze obrazkowej i gawędowej – myślę tu np. o obrazach Juliusza Kossaka, którego wielokrotnie zestawiano z Polem[24], jednak zasadniczo zakładano, iż kanon wielkiej literatury romantycznej zobowiązywał do dzieł wielkich zarówno formatem, jak i wagą poruszanych problemów. Jeszcze dla Maksymiliana Gierymskiego Grottger był największym polskim malarzem, podobnie jak Mickiewicz poetą[25], a w opublikowanym w 1894 roku *Katalogu Ilustrowanym Wystawy Sztuki Polskiej* znajdujemy opinię, że Grottger i Matejko:

> Przychodząc luzują [...] wielkich poetów, obejmują po nich opiekę nad duchem narodu, biorąc na siebie ich misję podnoszą, co upadło, dźwigają z przeszłości, co groziło zapomnieniem, jednoczą duchowo co politycznie jest rozdartem. Przychodzą oni, przyjść oni muszą, bo bez nich nie byłby się ostał naród zgnębiony klęskami i zawodami, nie byłby miał sił, by wytrzymać nowe klęski, nowe zawody, jakie go czekały. Trudno zaprzeczyć, że nad duchowymi losami narodu naszego czuwa Opatrzność[26].

Sądząc z tej wypowiedzi, mitologizowane dzieje narodu, poddane niezbadanym wyrokom Opatrzności, podlegają jednak w jakimś dostępnym człowiekowi stopniu wyjaśnieniu i racjonalizacji, a sztuki w ogóle i sztuka malarska w szczególności miały tu do wypełnienia patriotyczną misję spełnianą wśród zniewolonego społeczeństwa. Sztuka, jak to określał Kraszewski, była „kwiatem rozkwitłym na wulkanie", „pochodnią niesioną nad cmentarzem", naród polski, po tragicznych wydarzeniach powstania styczniowego, porównywano do pierwszych męczenników chrześcijańskich[27], a wypracowany przez całe pokolenia język alegoryczny tej sztuki nie tylko służył mitologizowaniu przeszłości, która oprócz nielicznych chwil zapowiadających przyszły upadek Polski miała być barwna, zawadiacka, dziarska, buńczuczna, nieskażona wpływami cudzoziemskimi, ale także była próbą znalezienia się we współczesności opanowanej przez zaborców. Malarstwo historyczne miało tu do spełnienia podwójną funkcję terapeutyczną – miało przypominać dawną chwałę i jednocześnie dokumentować oraz wyjaśniać niepokoje współczesno-

---

[24] Piszę o tym szerzej w książce *Sztuki siostrzane*, s. 242 i n., tam też obszerniejsza bibliografia zagadnienia.

[25] Por. *Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, zebrał, ułożył i wstępem opatrzył J. Starzyński, teksty do druku i komentarze oprac. H. Stępień, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 40.

[26] *Katalog Ilustrowany Wystawy Sztuki Polskiej od roku 1764–1886*, Lwów 1894, s. XIX.

[27] Piszę o tym szerzej w *Alegoriach narodowych*, tam też bibliografia zagadnienia.

ści, zastępując romantyczny czyn, gdy ten był już niemożliwy. Jak pisał Kraszewski:

> Sztuka, choć nie byliśmy pozbawieni poczucia i miłości do niej, nie była nigdy zadaniem naszym. Widzimy ją rozkwitającą dopiero w chwili upadku, gdy czynność życia w innych sferach ustaje. Jest to logicznym – słowo, obraz, posąg zastępuje czyn, opłakuje przeszłość, budzi nadzieję, żywi szlachetniejsze uczucia narodu, który pragną zdemoralizować, poniżyć, zniszczyć[28].

Po okresie, kiedy wręcz domagano się ucieleśnienia wyobrażonych przez literaturę bohaterów, przyszedł czas spełnienia hamowany przez cenzurę i wymagający specjalnego sposobu porozumiewania się, który za Elizą Orzeszkową nazwałem w innym miejscu językiem „więziennym" lub „katakumbowym"[29]. Jak to określał w 1888 roku Teofil Lenartowicz:

> Polska już nie może mówić, już tylko pokazywać może owe rysujące się i chwytane na płótno cienie [...] uważaj! Cień przychodzi, sejm grodzieński, pochodnie Nerona, patrz Grottger i polscy rekruci i dalej kościoły pozamykane – nie ma czasu na wysłuchanie głosu [...] Cicho, nie przerywaj, bo spłoszysz obrazy[30].

W wypowiedzi Lenartowicza, oprócz wskazania na będące już pod koniec lat osiemdziesiątych XIX wieku elementami krainy narodowej wyobraźni konkretne dzieła malarskie, mamy do czynienia z próbą przywołania pod postacią obrazów owych cieni przeszłości, które wymagają przypomnienia i wizualizacji. Historię, podobnie jak i literaturę, na wzór malarstwa pojmowano jako swoisty ciąg obrazów łączących się ze sobą, grupowanych w rozmaite konfiguracje, wyjaśniających siebie wzajemnie bądź w „błyskawicowej" chwili „wyrywanych" z żywej księgi dziejów. Nie ma tu miejsca na szersze rozwijanie tego wątku, ale wydaje się, że ta „obrazowa", imaginacyjno-mimetyczna koncepcja sztuki sprzyjała powstawaniu artystycznej mitologii, ponieważ obraz, z natury rzeczy oniryczny, prelogiczny, niepodlegający ostatecznemu wyjaśnieniu i opisowi, bliski jest strukturze myślenia mitycznego.

W 1845 roku Jan Majorkiewicz pisał w pracy *Historia i życie*, że „w człowieku jak w zwierciadle przegląda się świat cały, a on w świecie i stąd szereg

---

[28] Cyt. z Kraszewskiego za: I. Jakimowicz, *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857–1891)*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2, s. 37; jest to fragment *Rachunków z roku 1866*, publikowanych przez pisarza pod pseudonimem B. Bolesławity. Obszerną bibliografię prac na temat Kraszewskiego daje ostatnio Edward Czapiewski w pracy: *Między buntem a ugodą. Kształtowanie się poglądów politycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Wrocław 2000, por. też A. Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*, Wrocław 1999.

[29] O alegorycznym języku „więziennym" lub „katakumbowym" piszę obszernie zarówno w *Alegoriach narodowych*, jak i w *Sztukach siostrzanych*.

[30] Cyt. za: *Józef Ignacy Kraszewski. Teofil Lenartowicz. Korespondencja*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył W. Danek, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 351, por. też A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz*. Katalog wystawy monograficznej. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1993.

nieskończonych obrazów, jak w dwóch zwierciadłach postawionych przeciw sobie", oraz że „Historia nie obejmuje całkiem wszystkiego, co było na świecie [...] ale przedstawia niejako typy, słoje, napomknienia, dla utworzenia pojęcia o rozwikłaniu się tego, co leżało odwiecznie w porządku stworzenia"[31].

Owe „typy" historyczne – mieszkańcy zarówno realnej, jak i fikcjonalnej krainy mitów narodowych – pojawiły się wcześnie w wielu „obrazkach prozą", romansach historycznych, w „zagonach rodzinnych", „galeriach obrazów staroszlacheckich", „obrazach starodawnych", aby powrócić w malarstwie i sztuce ilustracji w kształtach bardziej pełnych i skończonych. Już w 1843 roku Kraszewski zauważał, że zadaniem romansopisarza „jest pole w większej części białe zapełnić, umarłych wskrzesić do życia, czynności ich wytłumaczyć, oblicze nam pokazać"[32]. Kogóż zatem wskrzeszano do życia w polskim malarstwie historycznym omawianej epoki? Obok sakramentalnych lisowczyków, konfederatów barskich, husarzy i towarzyszy pancernych, najczęściej przywoływane postacie to, oprócz wymienionych wcześniej przeze mnie Kościuszki, Czarnieckiego, Sobieskiego, Kordeckiego, bohaterowie nie heroiczno-przykładowej, lecz anegdotyczno-uczuciowej wersji naszej historii[33], tacy jak Władysław Łokietek, Zygmunt August, Barbara Radziwiłłówna, Mikołaj Kopernik, Jan Chryzostom Pasek, Wit Stwosz, Sebastian Klonowic, królowa Jadwiga, Jan Kochanowski, Radziwiłł „Panie Kochanku" oraz jakże bliscy mitologizującemu poznaniu historii Wanda – Piast czy pan Twardowski. Jednak pomimo anegdotycznego charakteru tych obrazów, zawsze przyświecały im nie tyle anegdotyczne, ile patriotyczno-moralizatorskie cele, które czyniły z wielu przedstawień pozornie rodzajowych dzieła bliskie akademickiemu rozumieniu malarstwa historycznego, czyli takiego, które przekazuje poprzez sceny zaczerpnięte z przeszłości ideały natury etycznej i politycznej. Szczerze mówiąc, chciałem uniknąć słowa polityka, ponieważ mamy tu do czynienia raczej z narodową alegoryką, a nie celowym, związanym z określonym stronnictwem, działaniem politycznym, ale jeżeli przyjmiemy, że w pewnym sensie wszystko jest polityką, to możemy założyć, że nawet przedstawienie rzucającej się w odmęty Wisły Wandy może być uznane za przejaw myśli politycznej (tak zresztą na fali nastrojów antyniemieckich często tego typu obrazy interpretowano), a cóż dopiero tak skomplikowane ideowo i formalnie dzieła, jak *Hołd pruski* czy *Kazanie Skargi* Matejki.

---

[31] J. Majorkiewicz, *Historia i życie*, [w:] *Album warszawskie*, nakładem i drukiem S. Strąbskiego, Warszawa 1845, s. 185 i 177.

[32] J.I. Kraszewski, *Słówko o prawdzie i romansie historycznym*, [w:] *Nowe studia literackie przez J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1843, s. 179.

[33] Takie tendencje w twórczości jednego z bardziej znanych malarzy epoki – Józefa Simmlera wyodrębnia M. Poprzęcka w studium *Józef Simmler – romantyczny akademik*, [w:] *Józef Simmler, 1823–1868*. Katalog wystawy monograficznej. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1979.

Wtórna interpretacja polityczna nie ma bowiem granic, podobnie jak możliwość alegoryzacji. Na przykład Lenartowicz w swych prelekcjach wygłaszanych w Bolonii twierdził, że do losu legendarnego kozaka Mazepy może być porównywany los Polski „przebiegającej stepy czasu pośród wilków i niedźwiedzi dyplomatycznych, dopóki nie padnie dziki wierzchowiec despotyzmu, który ją niesie i dopóki wolni ludzie nie rozpoznają w nieszczęsnym jeźdźcu Farysa, idealnego bojownika wolności Słowiańskiej"[34].

Możemy oczywiście łączyć konkretnych malarzy z określonymi obozami politycznymi. Bezsprzeczne są tu na przykład związki Teofila Kwiatkowskiego i Leona Kaplińskiego z Hôtel Lambert, Matejki z krakowskimi „stańczykami"[35], Wojciecha Kossaka z Józefem Piłsudskim, jednak najogólniej możemy stwierdzić, że polskie malarstwo historyczne, wywodzące się z romantycznej ideologii czynu, zastępujące w pewnym momencie literaturę głoszącą, że naród o tak wielkiej przeszłości musi kiedyś „wybić się na niepodległość", charakteryzowało się „długim trwaniem"[36] pewnych wątków i tematów, tak jakby dla sztuki czas się zatrzymał, przez co „wciąż na nowo" husarze polscy demonstrowali światu swą waleczność i niezłomność w obronie Ojczyzny i wiary, zwyciężaliśmy pod Grunwaldem, Kircholmem i Olszynką Grochowską, paradowali pełni nadziei przed Napoleonem, a w rozlicznych fantazjach na temat jazdy polskiej i wizjach żołnierskich spotykali się żołnierze walczący o Polskę z różnych epok i różnych bitew[37].

Aleksander Gierymski pisał w 1891 roku o polskim malarstwie, że jego tradycjonalizm i konserwatyzm „to nie sprawa klasycyzmu i romantyzmu, to zupełnie co innego. To w sztuce nie kwestia sztuki, jak myślałem, to obawa utracenia dawnych pojęć i ideałów. Jest to nieszczęście, które na nas trafiło, że żyjemy wśród tego świata. Ale oni mają rację nie chcieć się zmodernizować. Spojrzyj na Polskę z daleka. Co by się stało z zupełną modernizacją? Nie wiem, może się mylę – nie byłoby Polaków"[38].

[34] Cyt. za: J. Dickstein-Wieleżyńska, *Teofil Lenartowicz jako krytyk artystyczny i profesor wszechnicy bolońskiej*, [w:] *Głosy o Lenartowiczu 1852–1940*, wybrał, notami, przypisami i wstępem opatrzył P. Hertz, Kraków 1976, s. 528.

[35] Por. na przykład: A. Melbechowska-Luty, *Teofil Kwiatkowski 1809–1891*, Wrocław 1966; Ł. Krzywka, *Sztuk-mistrz polski Leon Kapliński (1826–1873)*, Wrocław 1994, także artykuły H.M. Słoczyńskiego, których podsumowaniem jest książka *Matejko*, Wrocław 2000.

[36] Na temat „długiego trwania" w historii por.: F. Braudel, *Écrits sur l'histoire*, Paris 1969, szczególnie rozdział *Histoire et sciences sociales; la longue durée*, drukowany wcześniej w „Annales. Économies. Sociétés. Civilisations" 1958, XIII, też polski przekład [w:] *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, Warszawa 1971.

[37] Por. szczególnie, „długie trwanie" niektórych tematów malarstwa historycznego w twórczości W. Kossaka, który jeszcze w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku malował „Kircholm" czy „Grunwald"; pisze o tym szeroko i zamieszcza bogatą ikonografię K. Olszański w książce *Wojciech Kossak*, wyd. 3. poprawione i uzupełnione, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, też liczne moje uwagi w pracy: *Stygnąca planeta...*

[38] Cyt. za: *Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki...*, s. 320.

Jeden z badaczy mitów podkreśla, że „myślenie mitologiczne jest z reguły niehistoryczne, ignoruje historyczną heterogeniczność, wielokrotne przemiany świeckiego czasu empirycznego sprowadza do jednorazowych aktów tworzenia, dokonanych w transcendentalnym sakralnym czasie mitycznym. Przeciwnie, czysto mityczne prazdarzenia są następnie wielokrotnie odtwarzane w obrzędach i traktowane jako wzory, w których świetle interpretuje się, do których «dopasowuje się» rzeczywiste empiryczne zdarzenia dziejące się lub mogące się dziać w przyszłości"[39]. Dziewiętnastowieczna „religia polskości" miała swoje obrzędy i kapłanów, swój tajemniczy język zrozumiały tylko dla wyznawców, mówiąc o przeszłości, ciągle podkreślała mityczną pracę dziejów nakierowaną na wolną, szczęśliwą przyszłość. Nie zniszczyły jej ani paroksyzmy powstań, ani ucisk zaborców, ani kolejne wojny, a sztuka, jakże przez to bliska myśleniu mitycznemu, starała się realizować przesłanie zawarte w pismach Mickiewicza, że powołaniem XIX wieku jest „stworzyć dla ludzi nowy i pełny ideał, który by zawierał w sobie całą przeszłość i mógł nam ukazać wzór przyszłości"[40].

---

[39] E. Mieletinski, dz. cyt., s. 219. Jak pisze W. Wrzesiński: „Historyk na podstawie swojej wiedzy i umiejętności warsztatowych ma szczególne możliwości, a także obowiązek traktowania mitów i mitologii jako procesów dynamicznych, które wyrastają z obciążeń przeszłością, ale zachowują wartości pragmatyczne dla interesów postulowanej czy też życzeniowej przyszłości" (dz. cyt., s. 9).

[40] Jest to cytat z *Literatury słowiańskiej* A. Mickiewicza, cyt. za: J. Kamionkowa, *Romantyczne dzieje stereotypu Sarmaty*, [w:] *Studia romantyczne. Prace poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 224.

O NIEKTÓRYCH KRYTERIACH WARTOŚCIOWANIA SZTUKI POLSKIEJ W XIX WIEKU, CZYLI O NIENAPISANEJ HISTORII POLSKIEGO MALARSTWA DZIEWIĘTNASTOWIECZNEGO

Wartość jest samą istotą uniesienia lub, ściślej mówiąc, jest ona rzeczywistością, do której musimy się odwołać, gdy pragniemy zrozumieć, w jaki sposób uniesienie może się przemienić w siłę twórczą.

Gabriel Marcel

Józef Ignacy Kraszewski pisał w 1862 roku, że „dzieje ludzkości nie są pasmem przypadkowych zdarzeń, ani budową samej woli człowieka: są raczej wyrazem koniecznych przyczyn, których zbadanie w chwili teraźniejszej jest najtrudniejsze, niekiedy niemożliwe [...] ostatnim celem – ciągłe do postępu dążenie, dzieje są ciągiem rozumnym przyczyn i skutków, nic w nich przypadkowego [...] dzisiaj przygotuje jutro [...] jak w życiu człowieka, tak w życiu narodów, żadna wina nie przechodzi bez kary, żadna zasługa bez owocu, żaden grzech bez następstw, których ma w sobie nasienie"[1].

W cytacie tym, będącym ciekawym wyrazem dziewiętnastowiecznej filozofii dziejów, współistnieją: kauzalny stosunek do faktów historycznych, wiara w postęp i, co się z tym łączy, wiara w ostateczny cel losów ludzkich, panmoralizm obejmujący życie jednostki i całych społeczeństw oraz sceptycyzm co do możliwości ogarnięcia i zrozumienia przez człowieka chwili jemu współczesnej. Mówiąc o systemie wartości prezentowanym przez polską krytykę artystyczną XIX wieku, musimy pamiętać o tych przekonaniach, były one bowiem podstawą bądź formułowanych, bądź jedynie wyznawanych sądów o sztuce, kształtowały ich wewnętrzny plan, tkwiły podskórnie w nie zawsze w pełni ujawnianych i racjonalizowanych źródłach ocen. Kraszewski wierzył w związek pomiędzy winą i karą oraz w będący elementem boskiego planu dziejów pierwiastek moralny przenikający losy narodów i losy każdego człowieka. Sądząc z wypowiedzi estetycznych epoki, pierwiastek ten był jed-

[1] „Przegląd Europejski" 1862, t. I, s. 165/166, cyt. za: W. Danek, *Powieści historyczne Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Warszawa 1966, s. 44.

nym z najważniejszych kryteriów wartościowania dziewiętnastowiecznej sztuki, komponentem procesu tworzenia i percepcji powstających wówczas dzieł literackich i plastycznych. Pragnąc udokumentować tę tezę, przytoczę teraz kilka głosów polskich i obcych krytyków artystycznych.

W recenzjach zamieszczonych na łamach „Tygodnika Ilustrowanego" czytamy, że sztuka czerpie ze źródła prawdy i dobra, „wszędzie i zawsze szuka ona umysłowej i moralnej korzyści tych, dla których pisze"[2], „sztuka nie żyje prawdą powszednią, ale prawdą moralną, prawdą ducha"[3], a według Jana Bołoza-Antoniewicza: „z natury rzeczy osądzamy fakt historyczny wedle jego waloru etycznego"[4]. Etyczność współkształtowała definicje gatunkowe – „powieść jest to obraz ruchomy z serc i dziejów ludzkich złożony, a według praw dostrzeganych w moralnym układzie świata opowiedziany"[5], określała istotę podań ludowych – jak uważał autor *Starej baśni*: najniedorzeczniejsze podanie ma „moralny cel i duszę w sobie"[6] i charakter przekonań estetycznych – „moralność i idee moralne są niezbędne dla urzeczywistnienia piękna w sztuce"[7]. Nie podlegając dalszemu definiowaniu, była pochodną wiary w kierowany przez Opatrzność proces dziejowy, celem, do którego dążono, i jednocześnie jedną z dróg osiągnięcia Absolutu, utożsamianego najczęściej z chrześcijańskim Bogiem. Jak to określał Henryk Struve:

> każda ze sztuk w inny sposób, przy pomocy odmiennych środków spełnia [...] tę samą funkcję w życiu umysłowym społeczeństw i przyczynia się do jego rozwoju we wskazanym kierunku [...]; sztuka, religia i filozofia, poezja, cnota i nauka, piękno, dobro i prawda to trzy filary, na których wznosi się wspaniała świątynia duchowego bytu człowieka. Usuńmy jeden z tych filarów, a cała ludzkość runie od razu w chaotyczny odmęt materii i zbrata się na dobre z otaczającymi ją istotami niższego rzędu[8].

Moralność i płynące z niej przymioty mieściły się zatem po stronie ducha i pod postacią dobra absolutnego łączyły w trwającą od tysiącleci triadę z pięknem i prawdą. Wprawdzie nie wszyscy wypowiadający się o sztuce w wieku XIX wierzyli, tak jak Struve, w możliwość „przeanielenia" ludzkości poprzez „spro-

---

[2] „Tygodnik Ilustrowany" 1876, nr 13, s. 194.

[3] „Tygodnik Ilustrowany" 1863, nr 174, s. 39.

[4] J. Bołoz-Antoniewicz, *Historia filozofii i historia sztuki. Odczyt wygłoszony na IV Walnym Zgromadzeniu Towarzystwa Filologicznego we Lwowie 23.V.1896*, s. 12.

[5] A. Tyszyński, *Rozbiory i krytyki*, t. III, Petersburg 1854, s. 311.

[6] J.I. Kraszewski, *Studia literackie*, Wilno 1842, s. 97.

[7] J.I. Kraszewski, *O pięknie i jego objawach. Wykład publiczny miany w Warszawie dnia 5.V.1865 r. dodatkiem uwag estetycznych zbogacony przez dra H. Struvego*, Warszawa 1865, s. 33.

[8] Cyt. za: H. Struve, *Sztuka i społeczeństwo. Wykład publiczny miany dnia 2 marca 1903 r. w Warszawie na rzecz Kasy Literackiej powtórzony dnia 8 marca w Łodzi na rzecz Kasy im. Mianowskiego*, Warszawa 1903, s. 19, oraz H. Struve, *Sztuka i piękno. Studia estetyczne*, Warszawa 1982, s. 290. Na temat koncepcji estetycznych Struvego por. też J. Malinowski, *Henryk Struve – teoretyk i krytyk sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1975, nr 1.

wadzającą niebo na ziemię" sztukę, jednak nawet tacy niedowiarkowie i materialiści, jak Eugène Veron, mówiący, że „sztuka jest naturalnym wytworem organizmu ludzkiego, który jest tak zbudowany, że znajduje szczególną rozkosz w pewnych połączeniach form, linii, barw, ruchów, dźwięków, rytmów i obrazów", uważali, że: „niskość uczucia i myśli naturalnie nas odpycha, podówczas gdy przeciwnie, szlachetność serca i wielkość duszy pociągają nas i przywiązują"[9]. Podobnie sądził inny francuski estetyk, na którego często powoływali się polscy krytycy epoki pozytywizmu – Jean-Marie Guyau, gdy pisał, że: „żyć moralnie i rozumnie jest to najwyższy szczebel piękna" oraz że „współczucie, litość i oburzenie razem wzięte piękne są i dobre"[10].

Metafizyczne piękno, dobro i prawda emanując na ziemski padół, sprzyjały formułowaniu konkretnych sądów krytycznych, wedle których w obrazach Matejki „efekt moralny góruje ponad wszystkim i porywa ku sobie"[11], a podczas oglądania dzieła Girona *Dwie siostry* „nie wiemy, po której stronie stanąć w tym skandalu", niezbyt bowiem wyraźne opowiedzenie się malarza po stronie jednej z sióstr – przypominam, że jedna z nich moralnie upadła i występna jedzie w pięknym powozie, podczas gdy druga, żona prostego robotnika obarczona dwójką dzieci, przygląda się jej, stojąc na trotuarze – sprawia, że nie dochodzi w nas do „oburzenia szlachetnego", które „orzeźwiałoby nasze poczucie moralne [...] podnosząc zarazem nasze upodobanie estetyczne"[12].

Oczywiście tego typu przykłady można by mnożyć właściwie bez końca, nie chciałbym jednak, by cytowany tu ostatni sąd krytyczny został potraktowany jako swoisty stylistyczny ornament. Jest to bowiem wypowiadana serio i opublikowana w jednym z najciekawszych rodzimych pism ilustrowanych przez jednego z najwybitniejszych polskich krytyków XIX wieku opinia w pełni odpowiadająca ówczesnemu „stylowi odbioru", który był nie tylko literacki[13], ale również moralizatorsko-empatyczny.

---

[9] E. Veron, *Estetyka*, przeł. A. Lange, Warszawa 1982, s. 1 i 66.

[10] M. Guyau, *Zagadnienia estetyki współczesnej*, przeł. S. Popowski, Warszawa 1901, s. 90 i 63. Dla innego francuskiego estetyka, twórcy „estopsychologii", E. Hennequina dzieło sztuki było „moralnym znamieniem człowieka, który je stworzył", podaję za jego *Zarysem krytyki naukowej*, przeł. F. Rawita, Warszawa 1892, s. 45. Z kolei według H. Taine'a: „układowi wartości moralnych odpowiada układ wartości literackich z dwóch dzieł danych, jeżeli oba wyprowadzają na scenę z tym samym talentem wykonane siły naturalne tej samej wielkości, to dzieło przedstawiające bohatera jest więcej warte niż dzieło przedstawiające nam tchórza". Por. H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, Warszawa 1896, s. 333–334.

[11] „Tygodnik Ilustrowany" 1865, nr 325, s. 237.

[12] Są to fragmenty recenzji napisanej przez H. Struvego, zamieszczonej w „Kłosach" 1885, nr 1035, s. 267.

[13] Por. na ten temat uwagi M. Poprzęckiej w książce *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w malarstwie polskim XIX wieku*, Warszawa 1986, a także w moich pracach: *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, oraz *Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002.

Zasada „współodczuwania" treści moralnych, jakie niosło w swej warstwie przedstawiającej dzieło, sprzyjała specyficznemu wartościowaniu obrazów opartemu na skali ocen preferujących idealizowaną, piękną naturę – dobro łączyło się z pięknem, brzydota ze złem[14] – i ciche, łagodne bytowanie w idyllicznym, bezkonfliktowym świecie. Sztuka miała uwznioślać rzeczywistość, przydając jej sprzyjający kontemplacji, sielski nastrój.

Wieśniaczka bieląca płótno, obraz Ludomira Benedyktowicza, który dla niejednego z dwudziestowiecznych historyków sztuki mógłby stać się przykładem wizualizacji postępującego ucisku chłopów, dla anonimowego recenzenta „Kłosów" był „miłym, sielskim widokiem" i, jak pisał ten recenzent: „chociaż przedmiot obrazu jest pospolity, sztuka jednak uczyniła z niego dzieło piękne"[15]. Jak wiemy, Słowianie zawsze lubili sielanki[16], wydaje się jednak, że nikt ich tak nie ukochał, jak polscy krytycy i artyści drugiej połowy XIX wieku. Na dowód tego przytoczę kilka co ciekawszych wypowiedzi zaczerpniętych z różnych źródeł i różnych autorów.

Witolda Pruszkowskiego *Sielankę* oceniano jako „trzeźwy, konsekwentny a nieśmiertelnie poetyczny obraz tej cichej sielanki, jaka niezawodnie rozgrywa się w każdej podobnej chwili" – chodzi o obraz, na którym jest on i ona, jemu zaś „przechodzi przez głowę, że jest artystą"[17]. Sytuacja *tête-à-tête* widocznie częściej sprzyjała sielankowości, ponieważ w obrazie Henryka Siemiradzkiego *On i ona* dostrzegano „wiekuistą sielankę młodości"[18]. Sielskość najczęściej kojarzyła się jednak z wsią i jej urokami, gdyż na przykład dla Wojciecha Gersona obraz Józefa Chełmońskiego *Matula* jest to „urywek sielskiego życia i prostoty ludowej, sielanka to szczera, serdeczna i pełna życiowej prawdy"[19], podczas gdy dla innego recenzenta z „Tygodnika Ilustrowanego" tegoż Gersona *Dzieci góralskie* „jest to bardzo ładna sielanka, tem łagodniejsza, że poważnie dramatyczna"[20].

Żywioł sielskości utożsamiany bywał z poezją, jaką przepojona jest natura – na przykład w ocenie obrazu Milleta *Ogrodzenie owiec* Jerzy Mycielski pod-

[14] Brzydota była utożsamiana ze sferą materii, z trywialnością, z naturalizmem, jednocześnie wiek XIX odbierany był przez licznych artystów jako na wskroś zmaterializowany, stąd swoista postawa obronna oraz dążenie do zachowania dawnych ideałów. Według jednego z bohaterów powieści J.I. Kraszewskiego *Kochajmy się* wygłaszającego sądy bliskie samemu autorowi książki: „[...] im dziś więcej materializują się świat i ludzie, tym wyższe powołanie artysty. Prawda, że pochlebcy tłumów co malują, aby się sprzedawać, stworzyli realizm i szkołę prozy a śmiecia malującą brudy żywota, ale sztuki kapłani wyrwać ją powinni z tej kałuży" (J.I. Kraszewski, *Kochajmy się. Obrazki z życia współczesnego*, Drezno 1870, s. 126).

[15] „Kłosy" 1878, nr 668, s. 256.

[16] Por. na ten temat uwagi A. Witkowskiej we wstępie do antologii: *„Ja, głupi Słowianin"*, Kraków 1980, także rozdział mojej książki *Sztuki siostrzane* zatytułowany *Między mitem a sielanką.*

[17] „Tygodnik Ilustrowany" 1880, nr 252, s. 267.

[18] „Tygodnik Ilustrowany" 1880, nr 224, s. 227.

[19] „Tygodnik Ilustrowany" 1871, nr 188, s. 71.

[20] „Tygodnik Ilustrowany" 1868, nr 1, s. 3.

kreślał „prostą, prawdziwą, rzewną poezję wsi", która „dalej jak w tym obrazie iść nie może"[21], a sielankę i elegię traktowano jako przyrodzone gatunki poezji polskiej, gdyż, jak o tym pisał Michał Grabowski, byt nasz jest „wiejski, rolniczy", a pojmowanie przez nas natury „jest jakieś elegiczne i sielankarskie, dziwnie świeże i dziwnie wdzięczne"[22].

Przez ponad czterdzieści lat dzielące wypowiedzi Grabowskiego i Mycielskiego, w zapatrzonym w sielskie ideały świecie naszej krytyki artystycznej, sądząc z tych wypowiedzi, niewiele się zmieniło, tak jakby idylliczny, ponadczasowy świat opisywany i obrazowany wpłynął na kryteria wartościowania przyjęte przez krytyków, a słowo stawało się nieustannie pięknym i łagodnym ciałem. Ulubionymi autorami wielu spośród gwiazd naszej krytyki i sztuki nadal byli Franciszek Karpiński i Kazimierz Brodziński, ponieważ, podobnie jak w utworach Gersona czy Kotsisa, w ich dziełach objawiały się tematy przepojone „słodyczą, wdziękiem i spokojem ducha"[23].

Sentymentalny, bezkonfliktowy, utożsamiany przez Karola Libelta z „marzeniem idealnym"[24] ogląd świata miał stanowić panaceum na smutny, niewolny i coraz częściej miejski pejzaż, w jakim przyszło żyć nowej polskiej inteligencji. Zmarły w 1835 roku Brodziński, który uważał, że „rolnictwo jest jedno zajęcie człowieka, które sam Bóg mu wskazał", które „ocali w robotniku przyrodzony rozum i od ostatecznego zepsucia lud uchowa"[25], na pewno nie przypuszczał nawet, jaką rolę odegra jego twórczość, zarówno poetycka, jak krytycznoliteracka, w kształtowaniu sądów o sztuce pisarzy i krytyków działających wiele lat po jego śmierci. Niewątpliwy wpływ, jaki miała literatura bliska sentymentalizmowi na sposób myślenia o sztuce ludzi, którzy przeżyli powstania, zsyłki najbliższych, widok etapów idących na Syberię, możemy tłumaczyć nie tylko jako swoistą „inercję terminologiczną" sprawiającą, że pewne pojęcia i określenia przejmowane są przez kolejne pokolenia krytyków i wchodzą w obiegowy repertuar sądów i ocen, lecz również jako dąże-

[21] J. Mycielski, *Z pod wieży Eiffel. Wrażenia i opisy*, Kraków 1890, s. 173.

[22] M. Grabowski, *Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne*, Warszawa 1849, s. 148 i 146. Według tego krytyka polskie sielankopisarstwo powinno być wzorem dla rodzimych malarzy pejzażystów, „pan Suchodolski w malarstwie to Brodziński w literaturze", ponieważ u nas „nawet wojna ma charakter elegijny i sielski" (tamże, s. 200 i 202).

[23] Jest to fragment opinii o obrazie W. Gersona *Nawracanie Słowian*, wygłoszonej przez Kraszewskiego w 1867 r. Według pisarza Gerson to „talent marzący, łagodny, poetyczny, nie nadający się do scen gwałtownych", dla którego „obrazy religijne, madonny, aniołowie, sceny z życia górali" to „właściwe przedmioty". Por.: *Rachunki z roku 1867 przez B. Bolesławitę*, rok 2, część 2, Poznań 1868, s. 345.

[24] K. Libelt, *Estetyka czyli umnictwo piękne*, t. I, wyd. 2, poprawione, Petersburg 1854, s. 313.

[25] Tak ujmuje poglądy Brodzińskiego K.W. Wójcicki w swoich *Pamiętnikach*, por. K.W. Wójcicki, *Pamiętniki dziecka Warszawy i inne wspomnienia warszawskie*, t. II, Warszawa 1974, s. 195 (pierwodruk w roku 1870).

nie do kompensacji, jaką sztuka miała przynieść uciemiężonym, lecz niepoddającym się potomkom dawnych Sarmatów.

Paulina Wilkońska w swoich wspomnieniach o życiu towarzyskim w Warszawie „śniła o wiosce [...] dziateczkach w białych koszulkach, słomianych kapeluszach, biegających za kręgiem, o wiejskim dziewczęciu śpiewającym przy studni i gwarzącej pod domami starszyźnie, o legawcu pastuszka, skrzypku wiejskim i o miłych sąsiadach"[26], a narrator opowiadania Adama Pługa *Zaraza* przyznawał wprost, że stworzył sobie „świat idealny, apoteozę rodzinnej strzechy z ojczystą mową i głową, z krucyfiksem na stole obok soli i chleba, z jaskółczym gniazdem przy małym okienku, z bocianem na starej sośnie", tutaj bowiem mógł się modlić „modlitwą swej matki, tu śpiewać pieśni, których go nauczyła, tu z kochanym kmieciem serdecznie gawędzić [...] tu śmiało i głośno myśli swe wynurzać"[27].

Tradycyjny model „pięknej natury", mający w polskiej krytyce artystycznej często wykładnię metafizyczną – świat jako dzieło Boga jest piękny, praca artysty polega na odtwarzaniu rzeczywistości, nie jest to jednak zwykłe kopiowanie, ponieważ kopiowanie prowadzi nie do prawdy, lecz do fałszu[28] – przeniknął w świat polskich Cyncynatów i stopił z „rzewną poezją i smutkiem ziemi całej"[29], której mieszkańcy, nasyceni stworzoną przez siebie utopią idyllicznego, rodzimego krajobrazu, nie gardzili również ucieczką od rzeczywistości w krainy bardziej odległe, gdzie ożywał „ten lazur morskiej zatoki [...] te pełne harmonii kontury greckiej świątyni [...] ta piękna hetera ukazująca tłumowi całe bogactwo wdzięków z klasycznym bezwstydem" i gdzie wszystko to składało się na „jakąś wizję radosną", która „napełniała widzów uczuciem błogości, o które tak trudno w naszych naprawdę niewesołych czasach"[30]. Henryk Siemiradzki, twórca wielu idylli, sielanek czy wręcz anakreontyków malarskich, karcony był jednak przez polską krytykę wielokrotnie za to, że nie ukazywał krajowych i narodowych tematów[31]. Rodzi-

---

[26] P. Wilkońska, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, Warszawa 1959, s. 174 (pierwodruk w roku 1871).

[27] A. Pług, *Zagon rodzinny. Zbiór obrazków, gawęd i fraszek rymowanych i nierymowanych*, t. II, Wilno 1854, s. 15.

[28] Liczne wypowiedzi J. Kremera, K. Libelta, H. Struvego, M. Massoniusa. Według tego ostatniego artysta, aby osiągnąć prawdę w sztuce, nie powinien „wychodzić z granic świata rzeczywistego [...] nie powinien niczego wymyślać, bowiem wszelka Prawda i Piękno znajdują się w dziele Boga – w świecie rzeczywistym". Por. M. Massonius, *Szkice estetyczne*, Warszawa 1884, s. 38.

[29] Tak określał jeden z obrazów Kotsisa F. Kopera w swoich ukończonych w 1927 roku *Dziejach malarstwa w Polsce*, por. F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce. Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*, Kraków b.d.w., s. 231.

[30] „Kłosy" 1889, nr 1247, s. 362.

[31] Piszę o tym obszernie w książce *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992, w rozdziale: *Henryk Siemiradzki – alegoria żywa*.

mość, „krajowość" czy narodowość były bowiem kolejnymi kryteriami wartościowania, które chciałbym tu, z konieczności bardzo pobieżnie, omówić.

Nie chcąc powtarzać tego, co zostało już na ten temat powiedziane, ograniczę się do wskazania, jak będąca swoistą postromantyczną religią „piękna choroba polskości" wpływała na sposób oceny istniejących czy też dopiero postulowanych dzieł sztuki.

W przedrukowanym w „Kłosach" w 1889 roku ze „Sławianskich Izwiestii" artykule R.Tirszowej[32], autorka wprowadziła podział na malarzy „narodowych" i „indyferentystów", omawiając zasadniczo jedynie tych pierwszych. Malarzami narodowymi byli według niej wszyscy wybitni i uznani później przez historię sztuki twórcy, tacy jak: Jan Matejko, Artur Grottger, Józef Brandt, Juliusz Kossak, bracia Gierymscy, Alfred Wierusz-Kowalski, Józef Chełmoński, a z wcześniej działających artystów: Aleksander Lesser, Wincenty Smokowski, January Suchodolski, Władysław Łuszczkiewicz, Józef Szermentowski, Józef Simmler. Dzięki nim właśnie malarstwo polskie nie zniżyło się do „poziomu wstrętnego naturalizmu" i czerpało „pomysły do obrazów z życia narodowego", przez co stali się oni „opowiadaczami duchowych dziejów narodu budząc dla niego współczucie i miłość". Polscy malarze narodowi, a jest to myśl pojawiająca się w naszej krytyce artystycznej od lat siedemdziesiątych XIX wieku, zastąpili zmarłych wieszczów literackich i, jak to określa Tirszowa: „Pędzel był potężniejszym w ich ręku od słowa poetów, historyków i beletrystów"[33].

W codziennej praktyce recenzenckiej postulowanie i poszukiwanie rodzimości, swojskości, „krajowości" było jednym z najczęstszych sposobów wartościowania dzieł sztuki, czego dziesiątki przykładów przynosi ówczesna prasa. I tak na przykład Maurycemu Gottliebowi, po wystawieniu przez niego obrazów *Uriel Acosta* i *Shylock i Jessyka*, recenzent „Kłosów" radził, aby brał on do swych płócien „krajowe przedmioty i sceny oraz postacie z naszych poetów i historii"[34]. Po śmierci Szermentowskiego, w zamieszczonym w „Biesiadzie Literackiej" nekrologu podkreślano, że był to „talent na wskroś nasz [...] zmarły w Paryżu z przytomną tęsknotą do ojczystej ziemi"[35], a o obrazach Kowalskiego pisano, że „jest jakaś dzielność, świeżość, tężyzna w pracach tego artysty, który obrabia tylko temata swojskie"[36].

---

[32] R. Tirszowa, *Współczesne malarstwo polskie*, „Kłosy" 1889, nr 1265, s. 203.

[33] Tamże, s. 203.

[34] „Kłosy" 1878, nr 666, s. 214.

[35] „Biesiada Literacka" 1877, nr 61, s. 136.

[36] Dzieje utopijnej tężyzny polskiej wymagają swojego historyka. Za malarza ukazującego jej przejawy uważano np. J. Brandta, w którego obrazach według recenzenta „Tygodnika Ilustrowanego" z 1876 roku: „nie ma kwileń, czczych marzeń, konwencjonalnych rysów. Typ, energia, dzielność i prawda, śmiałość, nieustraszoność, żelazny hart ducha, coś pokrewnego z huraganem i gromem, coś unoszącego ze sobą jak skrzydła orle – oto co patrzy". Interesujące, że charakterystyka ta jest bliska określeniu cech Lechitów, jakiego dokonał w swej *Estetyce*

Kryterium swojskiej rodzimości jest jednym z tych, które oznaczają się charakterystycznym dla epoki „długim trwaniem", poczynając od głoszonych przez Wincentego Pola, Seweryna Goszczyńskiego, Lucjana Siemieńskiego, Michała Grabowskiego czy Józefa Ignacego Kraszewskiego tez o obowiązku tworzenia narodowych „krajowidoków" i obrazów o polskiej tematyce historycznej, aż po powstające już w XX wieku syntetyczne opracowania historii naszego malarstwa[37]. Polska „ojczyzna prywatna", będąca jednocześnie „ojczyzną ideologiczną"[38], sprzyjała ustawicznemu zawężaniu zakresu, zarówno tematycznego, jak i przedstawieniowego, preferowanych przez krytykę i publiczność obrazów. By dzieła te mogły uczestniczyć w narodowej religii patriotyzmu, musiano dokonać wyboru kanonu tematów łączących znane powszechnie treści historyczne i literackie z przystępnym, tradycyjnym sposobem obrazowania. Obok postaci historycznych, o których pisałem uprzednio, elementami polskiej zbiorowej wyobraźni stali się bohaterowie wywodzący się ze stosunkowo wąskiego, jeżeli chodzi o liczbę wybieranych tytułów, lecz bardzo intensywnie przeżywanego, kręgu rodzimej literatury[39].

Ceniono malarzy „zupełnie polskich z urodzenia, z upodobań, z usposobienia, z talentu", kreując na tej podstawie obowiązujący do dzisiaj kanon artystów „podręcznikowych", takich jak Aleksander Orłowski, Jan Feliks Piwarski, Michał Stachowicz, January Suchodolski. Poprzez przyznanie mu „charakteru naszego narodowego" wprowadzono do historii sztuki polskiej Jana Piotra Norblina, właśnie ten bowiem francuski artysta charakter ów, jak pisano, „po raz pierwszy odkrył, zrozumiał i w całym szeregu na wskroś polskich postaci na papier przelał"[40].

Artysta indyferentny narodowo był w tym systemie wartości skazany na potępienie i na gorszą od potępienia niepamięć, podczas gdy twórcy uznani za swojskich, rodzimych mogli liczyć na dużą dozę tolerancji, nawet wtedy, gdy nie prezentowali zbyt wysokiej klasy artystycznej. Traktowanie dzieła jako medium służącego przenoszeniu treści „pozamalarskich" sprzyjało swoistemu „transparentnemu" stylowi odbioru charakteryzującemu się pomijaniem lub niedostrzeganiem wartości techniczno-kolorystycznych dzieła. Oceniając obrazy Franciszka Kostrzewskiego, recenzent z „Kłosów" pisał na

---

K. Libelt oraz uwagom o twórczości J. Kossaka zawartym w szkicu S. Witkiewicza o tym malarzu (por. S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, [w:] tenże, *Monografie artystyczne*, Kraków 1974).

[37] Por. np.: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I: *Myśl o sztuce w okresie romantyzmu...*, F. Kopera, dz. cyt.

[38] Są to terminy zaproponowane przez S. Ossowskiego w pracy *Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzna*, Łódź 1946, używa ich również M. Janion, *Artysta romantyczny wobec narodowego „sacrum"*, [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród–Miasto. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977*, Warszawa 1979.

[39] Piszę o tym obszernie w książkach *Sztuki siostrzane* oraz *Alegorie narodowe*, tam też bibliografia zagadnienia.

[40] J. Mycielski, dz. cyt., s. 131.

przykład: „każdy z upodobaniem staje przed nimi, a nie zważając nieraz na brak wykończenia i rysunku zachwyca się prawdą natury i postaci wprowadzonych na scenę", ponieważ malarz „z prawdą i uczuciem zawsze prawie poetycznym odtwarza nam świat wioskowy"[41].

Romantyczne pomijanie świata materii w imię prawdy duchowej zostało sprowadzone tu do pochwały dyletantyzmu mającej swoje uzasadnienie w sformułowanej wcześniej przez Kraszewskiego idei, że w Polsce porozbiorowej „krytyka musi nie ze stanowiska absolutnej nauki, sztuki przystępować [...] do rozbioru, uznania lub potępienia, a bacznie wejrzeć powinna w okoliczności towarzyszące zjawisku, w jego znaczenie czasowe i miejscowe"[42]. Pochwała swojskości, przybierająca niejednokrotnie wymiary wręcz patologiczne, była jednym z naczelnych kryteriów oceny twórczości nie tylko Kostrzewskiego czy Piwarskiego, lecz również artystów tej miary i tak popularnych, jak Wincenty Pol i Juliusz Kossak. W twórczości poety dostrzegano „miłość kraju [...] miłość ziemi krajowej, jej widoków okolic, natury całej [...] miłość mieszkańców kraju, ich domów, ich losów, ich dziejów"[43], podczas gdy dla Wincentego Łosia Kossak to indywidualność „czysto swojska", „rodzima", przemawiająca do uczuć widzów, „zanim widzowie ci zaczną oceniać go technicznie"[44].

Patriotyczny emocjonalizm, u którego podstaw leżała romantyczna tradycja przedkładania uczuciowych „prawd żywych" ponad racjonalne „prawdy martwe", wpływał na kształtowanie sądów o polskim stylu narodowym oraz o obowiązkach, jakie ma do wypełnienia polski artysta. Przekonanie, że „pierwszym źródłem pojęcia poczynającego wzrastać człowieka nie jest rozbiór, rozwaga itp., lecz tylko pamięć [...] tradycja i fantazja"[45], wpływało na poszukiwanie sztuki żywiołowej, tradycjonalnej i paraliterackiej, a nawet tak podlegający nakazom pozytywistycznego praktycyzmu życiowego i racjonalności działania pisarz jak Bolesław Prus radził naszym twórcom, aby „włoskie niebo zostawili Włochom, angielskie polowania Anglikom", a sami, by wzięli się do obserwacji „naszego nieba, naszych piasków, sosen, wierzb, podwórek i chałup, za którymi tak tęsknimy na obczyźnie", ponieważ wtedy tylko „kraj dojdzie do posiadania polskiej sztuki i polskiego stylu w wyrobach"[46].

Utożsamiani niejednokrotnie z kapłanami lub prorokami nowi polscy wieszczowie, tacy jak Matejko, Grottger, Kossak i Brandt, realizowali, i to trak-

[41] „Kłosy" 1872, nr 349, s. 171.

[42] B. Bolesławita [J.I. Kraszewski], *Rachunki z roku 1868*, Poznań 1869, s. 740.

[43] A. Tyszyński, *Wizerunki polskie. Zbiór szkiców*, Warszawa 1875, s. 275.

[44] W. hr. Łoś, *Z pracowni naszych mistrzów*, wyd. 2, Warszawa b.d.w., s. 79 i n.

[45] A. Tyszyński, dz. cyt., s. 2.

[46] Jest to opinia z roku 1882, cyt. za: S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytyczno-literacka Bolesława Prusa*, Warszawa 1963, s. 46.

towane było w ich twórczości jako najbardziej wartościowe, ideały wprowadzone do sztuki polskiej przez wielką poezję romantyczną w jej planie metafizyczno-mesjanistycznym – Grottger, bądź epicko-rodzimym – wzór *Pana Tadeusza*, kontynuacja wątków sarmackich w malarstwie polskim drugiej połowy XIX wieku. Konserwatyzm sztuki polskiej, o którym już wielokrotnie pisano, był głównie konserwatyzmem wartości służących przetrwaniu narodu w latach niewoli, a instrumentalne traktowanie sztuki w tym okresie, zarówno przez twórców, jak i krytyków czy publiczność artystyczną, musi zostać przyjęte przez współczesną historię sztuki jako stan, jeżeli niezupełnie możliwy do zaakceptowania, to przynajmniej w pełni uświadomiony po to, aby nie popełniać błędu przenoszenia kryteriów oceny dzieł sztuki dwudziestowiecznej na sztukę odmienną w swych założeniach i realizacjach[47].

Sztuka polska w XIX wieku była traktowana jako „zielona gałąź na pogorzelisku"[48], która wykwitła, aby pocieszać mieszkańców domu niewoli, a pocieszenie to mogło obejmować dużą skalę doznań i uczuć od zadumy nad heroicznymi czynami dawnych bohaterów, po rzewną kontemplację rodzimego krajobrazu. Sztuka miała pomagać w tworzeniu utopii ogarniającej wspaniałą przeszłość i wolną od zaborów przyszłość, a w teraźniejszości powinna była dostrzegać bądź ślady dawnej świetności, bądź też zapowiedzi niemal wymuszonego na Opatrzności wyzwolenia.

Sztuka pojmowana jako służba społeczna, sumienie narodu, która „w niewoli i pomimo niewoli, w okowach, we łzach prowadziła nieustannie swe rzeźbiarskie, malarskie, śpiewackie, myślicielskie roboty", stawiająca „przed zmęczone oczy, przed rozbolałe serca, przed mdlejące dusze narodu wizje rzeczy pięknych, rzeczy dobrych, silnych, czystych wiekuistych"[49] powinna być oceniana w myśl podstawowej zasady obiektywizacji badań, to znaczy poprzez odtworzenie współczesnego jej modelu wartości, który to model dzięki rekonstrukcji ówczesnego horyzontu oczekiwań, wypowiedzi samych twórców, krytyków i pośrednio analizę konkretnych dzieł artystycznych jest możliwy do dosyć szczegółowego określenia.

Etyczność, sielskość, rodzimość, obok „transparentności" i empatyczności w odbiorze wydają się podstawowymi wartościami, jakie w sztuce tej preferowano[50]. Być może dostrzegając je, przerwiemy krąg nieporozumień, jaki

---

[47] Na temat wartości w sztuce por. szereg interesujących artykułów [w:] *Sztuka i wartość. Materiały XI Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki Nieborów 26–28 czerwca 1986*, pod red. M. Poprzęckiej, b.m.d.w. (Warszawa 1988).

[48] B. Bolesławita [J.I. Kraszewski], dz. cyt., s. 822.

[49] E. Orzeszkowa, list do tłumaczki *Nad Niemnem* na język niemiecki M. Blumberg z dnia 23 V 1887 r., cyt. za: J. Detko, *Orzeszkowa wobec tradycji narodowowyzwoleńczych. Zarys monograficzny*, Warszawa 1965, s. 208.

[50] Nie mogę tu oczywiście negować tradycyjnych, funkcjonujących w praktyce recenzenckiej kryteriów oceny dzieł malarskich, takich jak „poprawność rysunku", „prawda kolorytu",

funkcjonuje od lat w polskiej historii sztuki, i zrealizujemy w respektującej kryteria oceny dzieł w Polsce dziewiętnastowiecznej, nowej syntezie dziejów sztuki dezyderat Wojciecha Gersona, zgłoszony w 1883 roku, aby „dzieło każde [...] rozbierać według tego, jakim je artysta prawdopodobnie mieć chciał, nie zaś, jakiem by je może pomyślał późniejszy krytyk"[51].

„naturalność kompozycji", chciałbym jedynie wskazać na kryteria oceny odbiegające od wypracowanej w toku dyskusji akademickich siatki pojęć, które niejednokrotnie były traktowane jako istotniejsze podczas analizy sztuki polskiej w XIX wieku.

[51] „Tygodnik Ilustrowany" 1883, nr 49, s. 365.

ARTYSTA KOŚCIUSZKO

Całkiem oświecony promieniuje
w znaku tryumfalnego nieszczęścia.
Max Horkheimer

Józef Chociszewski, używający niekiedy dźwięcznie brzmiącego pseudonimu artystycznego „Jan Tworzymir", autor takich dzieł, jak: *Polska Sybilla czyli zbiór objawień, proroctw i przepowiedni tyczących się mianowicie Kościoła Katolickiego, Polski i Słowiańszczyzny*, *Słówko o ruchu wstrzemięźliwości w ziemiach Polskich*, *Śpiący biały orzeł, czyli proroctwa starego pustelnika z gór Karpackich* i *Kilka uwag o oszczędności*, w książce zatytułowanej *Wiązanka wspomnień, obrazków i opisów z czasów i z życia Kościuszki* pisał:

> Obok matematyki i historyi oddawał się Kościuszko z upodobaniem rysunkom. Do jak wielkiej w nich doszedł doskonałości wymownym dowodem następujące zdarzenie:
>
> Opowiadają, że kiedy raz król polski Stanisław August Poniatowski zwiedzał szkołę kadetów i przeglądał piękne rysunki Kościuszki, chwaląc je i zachęcając młodzieńca do dalszej w tym kierunku pracy, spostrzegł na karcie rozgniecioną muchę.
>
> – Chowaj Waćpan staranniej zeszyty – rzekł do Kościuszki – a gdy mucha przypadkiem dostanie się do zeszytu, nie zostawiaj jej tam. Kościuszko zwrócił uwagę króla, że ta mucha jest narysowaną, a nie rozgniecioną[1].

Anegdota ta jest o tyle intrygująca, że nie powtarza jej żaden z licznych biografów Naczelnika – podczas gdy inne anegdoty powtarzane są wręcz obsesyjnie – i wydaje się przez to oryginalnym wkładem Tworzymira do często hagiograficznych w swej istocie opisów życia Kościuszki. Oczywiście trudno jest przypuszczać, aby Chociszewski twórczo przewidział dwudziestowiecznych hiperrealistów, mamy tu raczej do czynienia z przeprowadzonym milcząco założeniem, że jeżeli Kościuszko wszystko wykonywał doskonale, to i narysowanie muchy nie było dla niego problemem, a w tle tego założenia tkwią niewątpliwie okruchy wspomnień z lektury Pliniusza Starszego i jego

---

[1] *Wiązanka wspomnień, obrazków i opisów z czasów i z życia Kościuszki*. Zebrał Jan Tworzymir (J. Chociszewski), wyd. 2, pomnożone, Poznań 1894, s. 7. Jak pisał dalej Chociszewski: „Nie zaniedbał też Kościuszko kształcenia się w muzyce, z którą obeznano go jeszcze w domu. Z przyjemnością grywał na skrzypcach i gitarze", tamże, s. 8.

opowieści o Zeuksisie, Parrasjosie i Apellesie, naśladujących naturę w sposób łudzący oko widza absolutnie.

Śledząc rozliczne opisy życia Tadeusza Kościuszki, bardzo często zauważamy, że pierwiastek artystowski, z którym niewątpliwie ten „rycerz chrześcijański" i „nowy Machabeusz"[2] borykał się nieustannie, nie zawsze był tak skrzętnie skrywany, jak na przykład w podstawowej do dziś monografii Naczelnika pióra Tadeusza Korzona[3]. Oto w jednym z najwcześniejszych opisań *Niektórych rysów życia Tadeusza Kościuszki*, dziełku Teodora Glinki, czytamy, że:

> Kościuszko przy znacznej liczbie talentów, obdarzony był jeszcze i temi, które acz są powierzchowne, czynią człowieka przyjemnym w towarzystwie. Skrzypce w jego ręku, a flet przy uściech, czarowne wydawały głosy. Nieraz w powabnej letnicy chwili, kiedy natura wieczornej rosy ożywiona chłodem w zaciszy drzew rozłożystych bywa tak spokojna, tak cicha i wspaniała, Kościuszko wdziękiem melodii muzycznej wyprowadzał młodą i czułą Hrabiankę z podwojów wspaniałych, do przyjemnych ogrodów. Tam jej opowiadał o swoich dalekich po świecie podróżach, o zwyczajach i przymiotach narodów, o pięknych i strasznych dziełach przyrodzenia przez niego widzianych[4].

Fragment ten w dziełku Glinki jest bardzo obszerny i przesycony myślą demokratyczną[5], współgrającą z ogólnym tenorem biografii, w której Kościuszko jawi się jako nieodrodny syn epoki, czytelnik maksym Jana Jakuba Rousseau i zwolennik ustroju republikańskiego. Glinka podkreślając, że

---

[2] O retoryce związanej z postacią Kościuszki piszę obszernie w artykule *Ikonografia Tadeusza Kościuszki. Wybrane zagadnienia*, [w:] *Powstanie Kościuszkowskie i jego Naczelnik. Historia i tradycja. Materiały Konferencji Naukowej Kraków–Wrocław, 28–30 marca 1994 r.*, pod red. T. Kulak i M. Frančicia, Kraków 1996, s. 205 i n. Przedruk artykułu w mojej książce *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996, „Rycerzem chrześcijańskim" był Kościuszko dla L. Siemieńskiego, por.: L. Siemieński, *Żywot Tadeusza Kościuszki*, Kraków 1866. Zob. też: B. Szyndler, *Ikonografia powstania kościuszkowskiego*, [w:] *200 rocznica Powstania Kościuszkowskiego*, pod red. H. Kocója, Katowice 1994; M. Porębski, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975; F. Ziejka, *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977.

[3] *Kościuszko. Biografia z dokumentów wysnuta przez K* [Tadeusza Korzona], Kraków 1894. Album Muzeum Narodowego w Rapperswylu, t. IV.

[4] *Niektóre rysy życia Tadeusza Kościuszki.* (Dziełko wydane w języku rosyjskim przez Teodora Glinkę, a teraz przełożone na język polski), „Tygodnik Wileński" 1821, t. I. Z częścią rycinami kolorowanemi, s. 156–157. Jak czytamy dalej w tym dziełku: „Potem przenosił wyobraźnię Hrabianki do krainy górzystej Szwajcarii. Tam widziała ona jak w rozwalinach starego świata błąkał się po śliskich krańcach bezdennych przepaści, jak się wdzierał na wierchy spadzistych skał, szukając społeczeństwa z ludźmi wolnymi".

[5] „Wzniesiony nad ziemią i do nieba niejako zbliżony, biesiadując z pasterzami, współziomkami sławnego Tella, niepodległość nad wszelkie zgubne rozkosze, a proste lepianki nad wspaniałe gmachy przenoszącymi, poznał dokładnie czego potrzeba do zachowania prawdziwej wolności i ciężkie westchnienia przesyłał do własnej ojczyzny jęczącej w jarzmie rozkoszy, uprzedzeń i zbytków" (tamże, s. 155–156).

przyszły wódz narodu polskiego i jednocześnie bohater potrafiący „strzec od zguby rosyjskich jeńców w Warszawie"[6], był również artystą tonów i słowa, zapoczątkował długi szereg wypowiedzi sławiących, wydawałoby się niezgodne z surowym duchem walki i poświęcenia, przymioty przywódcy Insurekcji.

Najczęściej biografie Kościuszki – nowego Tymoleona, Cyncynata, „najpiękniejszej duszy polskiej"[7], rozpoczynano od wskazań na to, że jak pisał Karol Falkenstein: „[...] w starożytnej dziedzinie przodków wychowanie odebrał [...] doskonaląc się w muzyce, która aż do ostatnich chwil życia czarujące dla niego miała powaby", oraz że „w godzinach wolnych trudnił się rysowaniem planów i okopów w wyobraźni swojej tworzonych"[8], a przychodziło mu to tym łatwiej, iż już ojciec Kościuszki, nie wspominając o tajemniczym stryju lub wujku, był, jak uważał Jules Michelet, „namiętnym, niezmordowanym muzykusem – co tylko mu czasu ostawało, poświęcał muzyce"[9]. Piszę o wujku Kościuszki nieprzypadkowo, ponieważ w wielu biografiach bohatera podkreślano wpływ tej tajemniczej postaci na miecznikowica brzeskiego i dopiero monografia Korzona udowodniła, że nikt taki nigdy nie istniał. Najwyraźniej biografowie Kościuszki chcieli wpisać jego życiorys w znany schemat żywota artysty, którego powinien ktoś odkryć i następnie zachęcić do dalszego, poświęconego sztuce życia[10].

Przypomnijmy w tym momencie, jak to z Kościuszką było naprawdę. Otóż wiemy, że od wczesnej młodości przejawiał on talenty rysunkowe i malarskie – o muzycznych wspominałem wcześniej. Ten „ostatni z dawnych rycerzy –

---

[6] Tamże, s. 265–266.

[7] Jak pisał W. Hahn: „Zasługą niezapomnianą poezji patriotycznej owego okresu pozostanie zrozumienie tej «najpiękniejszej duszy», jaką wydał naród polski, tego niezłomnego męczennika i obrońcy wolności, miłośnika ludu, wojownika za ludzkość, najlepszego, niedoścignionego wzoru czystej miłości Ojczyzny", por. W. Hahn, *Kościuszko w polskiej poezji dramatycznej*, Poznań 1918, s. 1.

[8] *Tadeusz Kościuszko, czyli dokładny rys jego życia przez Karola Falkensteina*, Radom 1830, s. 22. W książce tej znajdujemy interesujący fragment odnoszący się do artystycznych zainteresowań Kościuszki: „Trzy sztychy od bagnetów w piersiach odniesione, pozbawiły go wiele krwi, a rana od kuli w udo prawej nogi zadana uciążała mu chodzenie [...] nie mogąc uczynić żadnego poruszenia bez bólu, zajmował się jednak przez cały czas kuracji rysowaniem i malowaniem rozmaitych krajowidoków, upodobawszy sobie najbardziej odcienianie spokojnych zagród wieśniaków. Resztę czasu poświęcał dla czytania, albo rozmowie z ukochanym przyjacielem, albo na koniec cichemu rozmyślaniu nad nieszczęśliwą ojczyzną i jej smutną przyszłością" (tamże, s. 170).

[9] *Kościuszko. Legenda demokratyczna przez J. Michelet*, Z egzemplarza przejrzanego i poprawionego przez autora przełożył X. Godebski, Paryż 1851, s. 32. Dla Micheleta, w tłumaczeniu Godebskiego, Kościuszko był to „młody biegun wolnych stepów Ukrainy".

[10] Por. M. Poprzęcka, *Wizerunek mistrza*, [w:] *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauki o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26–28 czerwca 1975*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1977.

bohater – święty – prostaczek"[11], już w 1766 roku będąc w Korpusie Kadetów, wyróżnił się w czasie tygodniowego egzaminu składanego u metra Kauffmanna, autora podręcznika miernictwa, jak stwierdza raport z tego egzaminu „in der Handzeichnung", co między innymi spowodowało, że otrzymał zaszczytny stopień podbrygadiera[12]. W trakcie dalszej nauki, już w Szkole Inżynieryjnej Korpusu Kadetów, kierowanej przez Francuza – Ludwika Adama Bosrogera, w której szczególną uwagę zwracano na naukę matematyki, geografii praktycznej i rysunku, wykonywał kolejne prace plastyczne, w tym całostronicowy rysunek umieszczony na frontispisie rękopiśmiennego dzieła podpułkownika Leopolda Oelsnitza *O bagażach wojska w polu będącego części dwie, to jest o powozach i konwojach*, ukazujący załadunek prochu i amunicji na wozy pod nadzorem oficerów[13]. Jednak przełomowy był niewątpliwie wyjazd do Francji w 1769 roku i wstąpienie – w listopadzie – do Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, w której Kościuszko studiował przynajmniej przez rok.

Autor najobszerniejszego jak dotąd opracowania „młodych lat Kościuszki" – Włodzimierz Andrzej Dzwonkowski[14], dla którego Naczelnik powstania był „najukochańszą postacią ginącej Rzeczpospolitej", opisuje szczegółowo, jak to po praktyce w pijarskim kolegium w Lubieszowie koło Pińska oraz w Korpusie Kadetów, po otrzymaniu od króla stypendium na wyjazd do Francji, „zagrała młodzieńcowi wyobraźnia, stanęły żywo przed oczami wspomnienia dzieciństwa, opowiadania wuja bywalca [znowu ten wuj], rozsnuły się jak za mgłą krainy nieznane, dalekie, skarbnice wiedzy i sztuki"[15]. Wraz z drugim stypendystą króla – kapitanem Józefem Orłowskim – „zamieniwszy miecz na paletę, jechali obecnie ze wspólnym planem nad Sekwanę po laury akademickie" i zostali słuchaczami Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, „tego Akropolu sztuki europejskiej, skąd od czasów Lebruna [!], Watteau, Greuza i Bouchera spływały na Europę wszystkie kierunki malarskie, smak, styl, metoda, nawet sam sposób pojmowania piękna"[16].

---

[11] Jak pisał Michelet: „Byli równie waleczni, inni byli więksi może, a raczej wolniejsi od słabości, Kościuszko był pomiędzy wszystkimi nade wszystko dobry. Był to ostatni z dawnych rycerzy – był to pierwszy z obywateli dawnej Europy. Sztandar tak wysoko podniesiony starego rycerstwa polskiego [...] serce czyste jak stal, a obok tego dusza czuła, zbyt czuła niekiedy i łatwowierna; słodycz, powolność dziecka – otóż cały Kościuszko: bohater, święty, prostaczek" (dz. cyt., s. 1).

[12] Por. J. Dihm, *Kościuszko nieznany*. Wydanie pośmiertne, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, szczególnie rozdział *Studia Kościuszki w Korpusie Kadetów i w Paryżu*.

[13] Por. B. Szyndler, *Tadeusz Kościuszko 1746–1817*, Warszawa 1991, s. 43.

[14] W.A. Dzwonkowski, *Młode lata Kościuszki*, „Biblioteka Warszawska" 1911, t. IV.

[15] Tamże, s. 31.

[16] Tamże, s. 32. Interesujący fragment odnoszący się do Francji lat siedemdziesiątych XVIII wieku znajdujemy też w pracy Micheleta, który pisał o Paryżu z czasów, kiedy przebywał w nim po raz pierwszy Kościuszko: „Było to około 1770, albo mało co później. Nigdy Francja nie była więcej błyszczącą w literaturze i kunsztach [...] Przez Woltera i Russa Francja miała

Dzwonkowski dokładnie opisuje Akademię za czasów dyrektorstwa margrabiego de Marigny, bezpośrednie kierownictwo sprawowane przez Karola Mikołaja Cochin – znakomitego rysownika i akwaforcisty, ilustratora między innymi *Orlanda szalonego* i *Jerozolimy wyzwolonej*, podkreślając, że w Akademii było „pod dostatkiem modeli" (co widzimy na wykonywanych tam rysunkach Kościuszki), oraz że dzięki staraniom margrabiego uczniowie mieli w określone dni możliwość korzystania ze zbiorów Luwru i Pałacu Luksemburskiego. Jednocześnie autor tego opracowania – mam wrażenie – odczuwał swoisty niesmak, iż „pierwszy z pogrobowców, który przemarzył sen o rycerskiej szpadzie", zajmował się czymś tak niepoważnym jak rysunek czy malarstwo. I dlatego niemal z ulgą stwierdził, że „na pytanie, jak długo trwało to błądzenie po manowcach czystej sztuki [podkreśl. – W.O.], nie możemy jeszcze dziś odpowiedzieć" – najmniej po rocznym kursie porzucił Kościuszko Akademię, a momentem decydującym „było zapewne rozczarowanie we własnym talencie malarskim, smutne wieści z Polski naprowadzające na przykre refleksje, wreszcie dominujący w Akademii kult bohaterstwa, który działał ożywczo i podniecająco". Być może zaważyło też, że Kościuszko według Dzwonkowskiego był „prawdziwie polską naturą" – „żądną światła wiedzy i wszechstronnie ciekawą, ale dyletancką *par excellence*, mało skłonną do wyłączności i specjalizacji"[17].

Nie wnikając w ewidentne błędy logiczne zawarte w wypowiedzi Dzwonkowskiego, chciałbym podkreślić, iż odejście od „manowców czystej sztuki" to dla przeciętnego artysty najczęściej forma wybawienia i pewność uzyskania licznych zamówień, podczas gdy dla Kościuszki to rzeczywiste odejście od sztuki zamkniętej, czy zaklętej li tylko w dziełach, w stronę sztuki ucieleśnionej w życiu artysty.

Dokładna data powrotu Kościuszki ze studiów zagranicznych nie jest znana. Najprawdopodobniej było to w połowie lub końcu 1774 roku, gdyż 13 stycznia 1775 roku niedoszły absolwent Akademii pożyczył już od szwagra Estki 150 dukatów na 8% na półtora roku[18]. Artysta Kościuszko w ogóle mało dbał o pieniądze i przez całe lata tonął w długach. Adam Skałkowski, autor odbrązowiającej postać Naczelnika pracy pt. *Kościuszko w świetle nowszych badań*, opublikowanej w Poznaniu w 1924 roku, wskazuje na tę cechę przyszłego bohatera, widząc w niej przejaw „natury artystycznej, beztroski właściwej wojskowym, nawyknieniami do życia o pewnych wymogach kulturalnych i zdrowiem podrujnowanym"[19].

Skałkowski w swej broszurze, jako jedyny, podkreśla kilkakrotnie właśnie naturę artystyczną Kościuszki, upatrując w niej zresztą głównej przyczyny je-

niejako pontyfikat ludzkości. Słodki duch życzliwości, filantropii i wolności zlewał się z Francji na Europę" (*Kościuszko. Legenda demokratyczna...*, s. 33).

[17] W.A. Dzwonkowski, dz. cyt., s. 34–35.

[18] Podaję za: B. Szyndler, dz. cyt., s. 51.

[19] A.M. Skałkowski, *Kościuszko w świetle nowszych badań*, Poznań 1924, s. 32.

go rozlicznych klęsk i militarnych niepowodzeń. To właśnie artystyczna niefrasobliwość wodza miała być przyczyną przebiegu słynnej bitwy pod Dubienką i ona sprawiła, że ten „malarz z wykształcenia" i „zadufany samouk"[20] być może nadawał się na przyjaciela kobiet, które, jak pamiętamy, wywabiał z podwojów wspaniałych do przyjemnych ogrodów, a nie na przywódcę Insurekcji. Skałkowski uczynił z Kościuszki paryskiego *bon vivanta*, cygana i utracjusza i dopiero mrówcze badania Jana Dihma wykazały, że miecznik brzeski prowadził się w Paryżu przykładnie, a to głównie z powodu niewielkich funduszy, jakimi dysponował[21]. Nie wnikając głębiej w tę nieco śliską materię, przejdźmy do wizerunku Kościuszki – artysty życia, a nie artysty sztuki.

Po powrocie z Francji przeżywał on wyraźny kryzys. Jak uważa Skałkowski, kryzys ten spowodowany był tym, że w Akademii przyszły zwycięzca spod Racławic „nie wybił się, doznał zawodu i rozczarowania i dlatego zwrócił się ku innym studiom"[22]. Oprócz studiów inżynieryjnych, będących sztuką sama w sobie, Kościuszko zainteresował się sztuką ogrodniczą i snycerską oraz, co tu ukrywać, grą w bilard i wista. Julian Ursyn Niemcewicz opisuje swoje pierwsze spotkanie z Kościuszką w Korpusie Kadetów w 1775 roku tymi słowami:

> Oczy miał duże, smętne, twarz bladą, postać dość przyjemną. Najbardziej uderzył mnie w nim do samego pasa gruby warkocz włosów naturalnych, czarną wstążką obwinionych[23].

Artysta Kościuszko, jak widzimy, wyglądał artystowsko i miał pełne prawo do podstawowego atrybutu artystycznego życia – do nieszczęśliwej miłości, która nadeszła wraz z osobą pięknej wojewodzianki Ludwiki Sosnowskiej i stała się przedmiotem zarówno licznych opracowań naukowych, jak i, co nie dziwi, utworów literackich i dzieł malarskich. Nie będę o tym jednak szerzej pisał, ponieważ wszystkie nieszczęśliwe miłości są do siebie podobne, dość powiedzieć, że po nieudanych próbach zdobycia prośbą i groźbą ręki wojewodzianki nasz bohater zniechęcił się do świata i ludzi cywilizowanych do te-

---

[20] Określenia Skałkowskiego. Jak pisał ten badacz: „[...] dorobek artystyczny [Kościuszki – W.O.] należałoby ocenić. Dochowało się zeń kilka rysunków w Rapperswylu, kilkanaście w Muzeum Czartoryskich. Są to przeważnie obrazy fantazyjne, podówczas modne, obok prac szkolnych z modeli. Dobre to było na upominki dla przyjaciół, ale ostatecznie chyba bez większej wartości. Toteż istotne znaczenie mają zajęcia Kościuszki poza Akademią, zaś kontakt z nią o tyle, że oddziałał na niego panujący tam kult bohaterstwa i obyczaje cyganerii artystycznej" (tamże, s. 15).

[21] Por. J. Dihm, dz. cyt., s. 38–39. Według Dihma głównym celem wyjazdu Kościuszki do Francji nie były specjalne studia malarskie, lecz doskonalenie się w naukach militarnych.

[22] A.M. Skałkowski, dz. cyt., s. 14–15.

[23] Cyt. za: B. Szyndler, dz. cyt., s. 51.

go stopnia, że wyjechał do Ameryki, słuchając podszeptów swej melancholijnej i poważnej duszy artysty. Celowo użyłem określenia „melancholijna i poważna dusza artysty", ponieważ te rysy charakteru Kościuszki, jako nielicujące z posągowym kształtem zwycięzcy spod Racławic, często były przez biografów „ostatniego Machabeusza" wymazywane. Jednak przyglądając się uważnie życiorysowi Naczelnika, dostrzegamy, że melancholia i powaga połączone z nagłym przechodzeniem do stanów bliskich euforii i egzaltacji, to podstawowe cechy jego artystycznej osobowości, łącznie z jakże bliską sentymentalnym artystom skłonnością do płaczu czy z wręcz obsesją samobójstwa. Nienaturalna nadwrażliwość sprawiała, że na przykład ten malarz *in spe* ukrywał się przed innymi malarzami, którzy chcieli wykonać jego konterfekt oraz unikał jak mógł nadmiernych zgromadzeń, ponieważ doprowadzały go do łez. Jak pisze o tym Dihm:

> Częste wzruszenia, jakim ulegał przy różnych okazjach i dosyć niespodziewanie, były dla niego samego na pewno krępujące i przykre, świadczyły bowiem o pewnym nieopanowaniu, co nie przystało bohaterskiemu Naczelnikowi. Rzecz oczywista, Kościuszko stara się opanować łzy, powstrzymać wzruszenie, ale to mu się nie udaje. Unika więc okazji, przyjeżdża nocą, w pokoju każe zapuszczać firanki, tłumacząc, że nie znosi światła. Wiemy o tym ze współczesnych listów intendenta dworu Pehr Phama, który zatrzymał się w Sztokholmie w tym samym hotelu co i Kościuszko[24].

Kościuszko-artysta płaczący zaczyna się już w Rosji, a ta odsłona jego charakteru trwa aż do pobytu we Francji, gdzie przychodzi najwyraźniej do siebie, przestaje płakać i zaczyna bywać na rautach i balach. Jego dzienny rozkład wyglądał następująco:

> [...] wstawał dość wcześnie rano i nałożywszy szlafrok parzył sobie kawę [...] Potem przeglądał prasę i książki z zakresu historii, literatury i pedagogiki [...] przeglądał korespondencje i dawał dyspozycje gen. Paszowskiemu, jak ma na listy odpisywać. Sam nie lubił parać się piórem, gdyż ortografia i stylistyka nie były jego mocna stroną [...] O godz. 16 zasiadał z Zeltnerem do obiadu. Po obiedzie malował bądź oddawał się pracom tokarskim, wytoczone zaś tabakierki, lichtarzyki i cukierniczki rozdawał przyjaciołom i znajomym. Po kolacji grał w szachy albo w wista. Lubił też słuchać gry na harfie w wykonaniu Angielki Zeltnerowej. Spać chodził o godz. 22[25].

Jak widzimy, nie tylko nieszczęśliwe miłości są do siebie podobne, ale i życiorysy artystów, którzy po okresie młodzieńczej nadwrażliwości najczęściej zamieniają się w zadowolonych z siebie rzemieślników i sybarytów. Nie miejmy jednak tego za złe Kościuszce, ponieważ naprawdę w swoim życiu „cier-

[24] Cyt. za: J. Dihm, dz. cyt., s. 241.
[25] Por. B. Szyndler, dz. cyt., s. 334.

piał wiele" i miał prawo do chwili odprężenia i spokoju, tym bardziej że zrealizował już do roku 1801 rozliczne modele artystyczne: artysty nieudanego, płaczącego i cierpiącego – dość przypomnieć wizerunki „Kościuszki umierającego" czy „Kościuszki na łożu boleści", a czekała go już tylko biografia artysty zgorzkniałego i na koniec artysty pogodzonego z własnym losem. Jakże daleko jesteśmy od młodzieńczych manii prześladowczych, kiedy to trzykrotnie próbował popełnić samobójstwo, lub też pisywał, pomimo kłopotów z ortografią, listy takie, jak ten do chorążanki Tekli Żurowskiej:

> Oddaję Ci wzajemnie, ale łzami skropione dobranoc [...] Idź spać i zaśnij w myślach tobie miłych [...] przytul głowę do spokojności poduszek, kryj się pełnym ukontentowaniem, a otwórz swe piersi z sercem do ucałowania przeze mnie, nadstaw i ust, choć delikatnie nie obrażę mem pocałowaniem z przywiązania. Oddaję Cię tej Opatrzności, która nam wszystkim jest dobroczynną. Jeszcze raz Cię pocałuję. Odchodzę, bo w myślach zawsze przytomnym jestem Ciebie[26].

Nic dziwnego, że ktoś obdarzony takim talentem literackim, łatwo wywabiał z podwojów wspaniałych kobiety, które wprost przepadały za Kościuszką, i tutaj ujawniała się kolejna cecha tego artysty – umiejętność autoreklamy, która była tak dyskretna, że sprawiała wrażenie, iż jest czymś wręcz niemożliwym lub przypadkowym. Nie będę tu opisywał, jak kształtowała się legenda Kościuszki-wodza Narodu i jakie działania podejmowali liczni mecenasi, czy raczej mecenaski, aby Kościuszkę wylansować. Poczynając od Czartoryskich, a kończąc na Wirydiannie Fiszerowej, Kościuszko zawsze potrafił znaleźć osoby przychylne sobie i aprobujące jego nieraz bardzo dziwne, w pełni artystyczne zachowania. Rodzący się kult doprowadzał niekiedy do zdumiewających, nawet z naszej dzisiejszej perspektywy, sytuacji. Jak opisuje Kajetan Koźmian, w roku 1790 „Pod Lublinem odbywała się rewia na placu między Piaskami a Dziesiątą [...] Tą rewią dowodził generał Kościuszko [...] Cała ludność, trybunał wyległy na ten nowy dla siebie widok [...] ścierała się kawaleria z kawalerią, piechota aż do bagnetów. Pan Kościuszko kilka razy wychodził z okopów i odpierał napadających, dopiero gdy atakujących część, obszedłszy lasek od Dziesiąty, pokazała się w tyle jego, zaczął się cofać ku miastu w porządku, ostrzeliwując z harmat i ręcznej broni. Pisarz Rzewuski klaskał: nie wiem czy to pochlebiało Kościuszce, lecz publiczność brzmiała wiwatem"[27].

Łatwo jest sobie wyobrazić tę scenę. Artysta Kościuszko wychodzi z okopów – oklaski i wiwaty, artysta Kościuszko cofa się ku miastu w porządku, aplauz sięga szczytów, a takich scen jest w biografii bohatera bardzo dużo. Oto w Dubnie w roku 1792 wszystkie domy są ozdobione jego kopersztychami i portretami i wszyscy prawie, jak pisał Józef Świętorzecki: „siluetki jego albo

[26] Cyt. za: tamże, s. 122.
[27] Tamże, s. 115.

w tabakierkach, albo pierścionkach noszą"[28]. Oto we Lwowie, kiedy pojawił się na ulicy, „tłum wszędzie za nim chodził i podczas wydanego w miejscowym teatrze publicznego balu powitano Kościuszkę wielokrotnymi wiwatami i rzęsistymi oklaskami, a w kilka dni później, na pikniku w ogrodzie jezuickim, wzniesiono przy odgłosie trąb i bębnów dwanaście toastów za jego zdrowie[29] i tak dalej, i tak dalej. Jeżeli tak działo się jeszcze przed Insurekcją, to łatwo sobie wyobrazić do jakich szczytów musiała sięgnąć egzaltacja patriotyczna związana z osobą Kościuszki w czasie powstania i po nim. Naczelnik, jak prawdziwy idol, rozdawał wykonane własnoręcznie drewniane gadżety, a rękawiczki białe z jego podobizną cieszyły się ogromnym wzięciem wśród krakowskich „Kwestarek Patryotycznych"[30]. Kościuszko do tego stopnia uwierzył w siebie, że nawet carycy Marii Fiodorownie podarował własnoręcznie wykonaną tabakierkę i słynną chłopską sukmanę, w której chodził podczas powstania, a stopniowa przemiana z artysty niepełnego czy płaczliwego w artystę pewnego swego miejsca w panteonie narodowym sprawiła, że nawet domagał się zastąpienia pieśni *Jeszcze Polska nie umarła*, śpiewanej przez Legiony Dąbrowskiego, przez utwór Wojciecha Turskiego *Chanson*, opiewający losy Eneasza po upadku Troi, z melodią wzorowaną na *Marsyliance*[31]. To, że w naszym hymnie narodowym nie śpiewamy o Eneaszu, zawdzięczamy Dąbrowskiemu, który w imię dobrze pojętego, własnego interesu nie dopuścił do wprowadzenia niezrozumiałej, jak twierdził, dla legionistów pieśni.

Flirty Kościuszki ze światem antyku są tak rozległe, że wymagałyby osobnego opracowania. Chciałbym tu przypomnieć tylko dwie sceny. W czasie podróży z Rosji do Szwecji, w której zresztą artysta Kościuszko niemal nie doprowadził do zagłady swojej i innych, domagając się przeprawy na małej ło-

---

[28] Tamże, s. 163. Jeszcze w 1917 roku Wiktor Gomulicki wspominał, iż powstanie styczniowe „wydostało na wierzch i bohaterami dnia uczyniło dwie inne figury sercu polskiemu bliższe i droższe: Kościuszki i księcia Józefa. W salonach i salonikach, w gabinetach i gabinecikach zapanowały one niepodzielnie. Spotykało się je także w wielu lokalach publicznych, a «magazyny obuwia» czyli sklepy szewców, bywały niemi stale i jakoby obowiązkowo przyozdabiane. Policja tolerowała milcząco tę parę narodowych bohaterów". W. Gomulicki, *Pamiątki kościuszkowskie*, Poznań 1917, s. 125. Kształtowanie się legendy zarówno Kościuszki, jak i księcia Józefa Poniatowskiego w wieku XIX wymaga dalszych badań. Por. też: A. Kijowski, *O dobrym Naczelniku i niezłomnym Rycerzu*, Kraków 1984 oraz M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.

[29] Podaję za: B. Szyndler, dz. cyt., s. 164.

[30] Piszę o tym szczegółowo w artykule *Ikonografia Tadeusza Kościuszki* (zob. przyp. 2), tam też bibliografia zagadnienia. W „Katalogu wystawy kościuszkowskiej" zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Krakowie w 1894 roku znajdujemy m.in. takie pamiątki po Kościuszce, jak „Pendzelek (!), którym malował Kościuszko w Solurze" (poz. kat. 73) i „Rękawiczki białe z wizerunkiem Tadeusza Kościuszki trzymającego pałasz podniesiony w obu rękach i napisem «Pozwól jeszcze raz bić się za Ojczyznę»" (poz. kat. 75).

[31] Por. B. Szyndler, dz. cyt., s. 318.

dzi w zimie przez wzburzone morze, w styczniu 1799 roku przegrany wódz zatrzymał się w Åbo w Finlandii i jak o tym pisze za fińską gazetą Korzon: „jak Achilles pod namiotem najwięcej się krzepił tonami cytry, na której grywał młodzieniec należący do jego towarzystwa (Libiszewski), siadając przy łożu chorego bohatera, jako też koncertem urządzonym na cześć jego przez najznakomitszych amatorów muzyki z naszego miasta"[32], podczas gdy dla Lucjana Siemieńskiego „chrześcijański rycerz" Kościuszko to nasz „Hektor tem nieszczęśliwszy, że go nie Achilles pokonał, nieszczęśliwy Odys, bo umarł tułaczem bez oglądania dnia powrotu, bez ujrzenia choćby z daleka błękitnawego dymu Itaki"[33].

Jak widzimy artysta Kościuszko, który nie zawsze grał rolę artysty cierpiącego, podobnie jak wiemy, że Libiszewski nie grywał na cytrze, tylko na waltorni, ustawicznie był, przez sprzyjających mu, działających w najlepszej wierze rodaków, wpisywany w krąg narodowego cierpienia objawiającego się i w mitologizowanej, biograficznej scenie, i w malowanych i sztychowanych wizerunkach, na których wódz ukazany jest, jak leży spowity w starannie udrapowane szaty antycznego bohatera, który „cierpiał wiele"[34].

Sztuka towarzyszyła artyście Kościuszce przez całe jego życie – rysował, malował i wykonywał prace snycerskie niemal od dziecka, w korpusie Kadetów, w Paryżu, w Ameryce, w więzieniu w Rosji (*nota bene* wszystkie ryciny ukazujące wizytę cara Pawła I u Kościuszki w Twierdzy Pietropawłowskiej są fałszywe, car odwiedzał Naczelnika w jego luksusowym odosobnieniu w Pałacu Marmurowyn, gdzie nasz wódz dysponował liczną służbą, w tym Murzynem lokajem), ponownie w Ameryce – tu wykonany przez Kościuszkę portret Jeffersona – we Francji i w Szwajcarii. Patrząc na dzieła naszego mistrza, a jest to kolejny temat godny osobnego opracowania, tym bardziej że ostatni bardziej obszerny artykuł na ten temat ukazał się w roku 1946[35], łatwo jest zauważyć dużą sprawność techniczną tego ucznia Akademii paryskiej i ciągle bardzo silne zanurzenie w świecie sentymentalno-rokokowej tradycji. Kościuszce jednak bardzo trudno było być tylko artystą, czy też nie takiego jego wizerunku potrzebował naród polski. Dość przytoczyć opinię Wiktora Gomulickiego o słynnym wizerunku ukrzyżowanego Chrystusa:

> Jest w tym Chrystusie coś ze zbuntowanego tytana. Zdobywa się on na prometejską odwagę walczenia z wyrokami nieba. Męczy się, lecz się nie poddaje [...]

---

[32] *Kościuszko. Biografia z dokumentów wysnuta...*, s. 482.

[33] L. Siemieński, dz. cyt.

[34] W XIX wieku powszechne było przekonanie, że Kościuszko „cierpiał długo i niemal bez wytchnienia", wyrażane zarówno w popularnej ikonografii Naczelnika, jak i w towarzyszącej jej literaturze: por. S. Bełza, *Nad grobem Kościuszki*, Warszawa 1917 (tekst opublikowany w rocznicowym roku 1917, lecz w swej istocie bardzo dziewiętnastowieczny), podobnie w pracy T. Korzona pt. *Przedśmiertna męczarnia Kościuszki i żal pozgonny narodu*, Warszawa 1917.

[35] Z. Bocheński, *Sztuka w życiu Kościuszki*, „Tygodnik Powszechny" 1946, nr 12, s. 3.

Wrażenie jest nadzwyczajne – w pierwszej chwili aż przeraża. Z przerażeniem myślimy: Chrystus buntujący się [...] Chrystus rewolucjonista [...] Czyż to nie *sacrilegium*? Chwila namysłu odkrywa nam prawdę. Ta postać to – symbol. Ten symbol to – ukrzyżowanie Polski[36].

Nic dziwnego, że przy takim nastawieniu niezbyt chętnie reprodukowano rysowane przez Kościuszkę dosyć błahe tematycznie krajobrazy i raczej dyskutowano o sztuce wojennej Naczelnika lub też o jego pracach architektoniczno-inżynieryjnych. Kościuszko rysujący piramidę Cestiusza czy grobowiec Cecylii Metelli wydawał się bardziej na narodowym miejscu niż jako miłośnik pięknych i frywolnych obrazów Bouchera lub Fragonarda i zwolennik „sztuki czystej". Na pewno łatwiej było opisywać np. wykonany dla Adama Kazimierza Czartoryskiego idealny plan wielkiego parku ukazujący m.in.: „dużą regularną twierdzę złożoną z trzech połączonych mostami przedmości o narysach dzieł rogowych ze słoniczołami przed bastionami, rawelinami przed kurtynami i wydatnym stokiem"[37], niż nielicujący z postulowanym wizerunkiem bohatera akademicki, lecz bardzo zmysłowy akt kobiecy. A przecież artysta Kościuszko był zawsze blisko kobiet, które kochały go i wielbiły, i jak każdy rasowy twórca miał wiele cech kobiecych, takich jak łagodność, dobroć i tzw. życzeniowe myślenie[38]. Nie będę rozwijał jednak dalej tego wątku, aby nie narazić się zarówno współczesnym patriotom, jak i feministkom.

I na koniec przypomnienie jeszcze jednej sceny. Jest rok 1817, w całym kraju odbywają się uroczystości związane ze śmiercią Kościuszki. Szczególnie uroczysty charakter przybrały one w Wilnie, Warszawie, Krakowie i Poznaniu. W tym ostatnim, w katedrze, ustawiono katafalk na 40 stóp długi i 20 szeroki, którego stopnie ozdobione były półgwiazdami złożonymi z samych oskardów i puklerzy. Symboliczna trumna Kościuszki stała na czterech lwach naturalnej wielkości, a podstawa pod nimi wspierała się na karabinach, których połyski, jak pisze Korzon:

[...] przy niespokojnych poruszeniach ogniów spirytusowych czarodziejskie sprawiały złudzenie. Grupy zbroi najstarożytniejszej, złożone z dzirytów, kopij,

---

[36] W. Gomulicki, dz. cyt., s. 34–35.

[37] Por. S. Herbst, *Kościuszko architekt*, [w:] tenże, *Z dziejów wojskowych powstania kościuszkowskiego 1794 roku*, Warszawa 1983, s. 404. Według Herbsta „Był Kościuszko w jednej osobie Naczelnikiem Państwa, wodzem w skali strategicznej, «operatorem». Miał jednak także swój osobisty wkład jako inżynier – architekt. Było nim chyba nowatorstwo w zakresie dynamiki umocnień, będące wyrazem osobliwej wyobraźni przestrzennej; geograficznej, topograficznej i tej, najdrobniejszej skali, zacierającej klasyczną jedność miejsca, czasu i akcji, tworzącej preromantyczną syntezę sztuki" (tamże, s. 408).

[38] Pisze o nim J. Dihm, dz. cyt.; por. też K. Jedynakiewicz, *Środowisko przyrodnicze i społeczne młodego Kościuszki*, [w:] *200 rocznica Powstania Kościuszkowskiego...*, s. 181 i n. W artykule tym autorka starała się zrekonstruować „portret psychologiczny Tadeusza Kościuszki", nie tylko historyczne, „ale również biologiczne i społeczne determinanty jego osobowości".

oskardów, przyłbic, mieczów kształtu najrzadszego i nadmiernej wielkości, zamieniały kształt katafalku na piramidę od dołu do wierzchu uzbrojoną. Dwie osoby, Polska i Ameryka żałobą okryte podawały laury. Tył katafalku zajmowały dwie kolosalne piramidy lamp kolorowych w powietrzu zawieszonych, po gzymsach paliły się świece woskowe. Kilkadziesiąt urn marmurowych buchało różnokolorowymi płomieniami z palących się spirytusów, a z ogromnego wazonu wzbijał się najwyższy płomień ofiarny. Nad środkiem katafalku wznosił się portret Kościuszki dźwigany przez geniusze, otoczony przezroczami: herbu rodzinnego Roch Tertio, godła Cyncynnata, orderu krzyża wojskowego, Cnotom Obywatelskim i Dziełom Rycerskim[39].

Artysta Kościuszko wstępował do narodowego nieba, które niekiedy może być postrzegane jako niebo całej ludzkości.

---

[39] Cyt. za: T. Korzon, dz. cyt., s. 25–26, tutaj też dokładne opisy uroczystości związanych ze śmiercią Naczelnika na terenach dawnej Rzeczpospolitej. Por. też: M. Rożek, *Kopiec Kościuszki w Krakowie*, Kraków 1981.

BRANDT I *BOGURODZICA*

Płomień rozgryzie malowane dzieje,
Skarby mieczowi spustoszą złodzieje,
Pieśń ujdzie cało...
Adam Mickiewicz

W *Przedmowie Autora* do *Śpiewów historycznych wydania 1816 roku* Julian Ursyn Niemcewicz wspomina, jak to będąc w Gnieźnie w 1812 r., „z żywym uczuciem słyszał w tej głównej królestwa naszego świątyni pieśń *Boga Rodzica*, przez miejscowych kapłanów, w obliczu grobu św. Wojciecha śpiewaną"[1]. Być może, wzruszenie związane z tym wspomnieniem kazało poecie umieścić pradawną pieśń na początku *Śpiewów*, a może coś więcej niż tylko indywidualne przeżycie, bo „uszanowanie, które starożytności winniśmy"[2] sprawiło, że *Boga Rodzica*, hymn, jak sądzono i jak sądził sam Niemcewicz, napisany przez samego św. Wojciecha, otworzył jeden ze świętych tekstów polskiego wieku XIX. Niemcewicz nie wiedział, iż w latach, kiedy przebywał w Gnieźnie i pisał kolejne „dumy" do *Śpiewów*, *Bogurodzica* była codzienną pieśnią wikariuszy katedry gnieźnieńskiej w wyniku osiemnastowiecznej fundacji, a legenda przypisująca autorstwo pieśni św. Wojciechowi powstała dopiero w wieku XV[3]. Twórca *Śpiewów* stawiał jednak przed sobą inne cele niż racjonalistyczne „szkiełko i oko", jak bowiem pisał:

> Wspominać młodzieży o dziełach jej przodków, dać jej poznać najświetniejsze narodu epoki, stworzyć miłość ojczyzny z najpierwszymi pamięci wrażeniami, jest to nieomylny sposób zaszczepienia w narodzie silnego przywiązania do kraju,

a także:

---

[1] Cyt. za: J.U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne z uwagami Lelewela (z dołączeniem przydatków prozą stanowiących krótki zbiór historyi polskiej)*, Kraków 1835, s. VII.

[2] Tamże, s. VI.

[3] Por. *Bogurodzica*, oprac. J. Woronczak, wstęp językoznawczy E. Ostrowska, oprac. muzykologiczne H. Feicht, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962. Jak pisze J. Woronczak: „Pierwsze chronologiczne wzmianki o *Bogurodzicy* mówią nam o jej kilkakrotnym odśpiewaniu przed bitwą grunwaldzką, występuje więc ona tu w charakterze pieśni bojowej, zastępującej dawny kierlesz. Na przełomie XVI i XVII wieku traci ona tę funkcję mimo wielu apelów skierowanych do rycerstwa i tylko kapłani obozowi śpiewają ją jeszcze przed bitwą. Dłuższy jest jej żywot jako pieśni kościelnej"(tamże, s. 32). Tu też obszerna bibliografia historycznych i językoznawczych sporów o *Bogurodzicę*.

nic bardziej nie przywiązuje do kraju, jak znajomość historii jego. Potrzebną nam jest nauka ta, żebyśmy wiedzieli, jakich nam błędów unikać, jakich przykładów trzymać się należy; długo za czasów naszych nie wiedzieliśmy, jak o nieszczęściu i upodleniu, kiedy się dowiemy, żeśmy byli niegdyś możnymi i świetnymi, znowu być nimi zechcemy[4].

Przytoczyłem obszerne fragmenty *Przedmowy*, ponieważ zawarty jest w nich niemal pełny program preromantycznej, a może już romantycznej historiografii, której zadaniem było wskrzeszenie tego, co umarłe, przypominanie tego, co zapomniane, i wskazywanie na błędy i przewiny narodowe po to, aby w przyszłości błędów tych naród więcej nie popełniał. Twórca, którego sztuka ogarnia olbrzymie obszary w czasie, dotykający swym dziełem przeszłości i przyszłości, to postać często przywoływana przez artystów i historiografów polskich przez cały wiek XIX[5]. Charakterystyczne, że w tym trudnym i niebezpiecznym dziele Niemcewiczowi miała pomóc odwieczna pieśń narodu, która z religijnej przekształciła się w rycerską, bojową, nie przestając być, jak sądzono, pieśnią codzienną, śpiewaną przez prostych ludzi w chwilach szczególnie tragicznych lub podniosłych. Jak pisał autor *Śpiewów*:

> Mogą burzyciele świata zagubić narody, zabierać i niszczyć te księgi, w których zapisane są plemienia ludzkiego szczęścia i klęski, ale nie zatłumia nigdy w ustach matek tych pieśni, którymi one przypominają dzieciom, że mieli ojczyznę[6].

W tym miejscu jedynie nadmienię, że jeden ze „śpiewów" poświęcił Niemcewicz hetmanowi Karolowi Chodkiewiczowi, który „rycerskie lubił ćwiczenie" i

> Ilekroć Polska nieprzyjaciół miała,
> On wszystkich walczy, zwycięża;
> Turczyn, Szwed mężny i Moskwa doznała
> Dzielności jego oręża[7].

Jest rok 1909, zbliżają się obchody 500-lecia bitwy pod Grunwaldem. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie zaprezentowało na jesiennym salonie obraz Józefa Brandta *Pieśń Bogo-Rodzico* (!), o którym Henryk Piątkowski pisał:

---

[4] J.U. Niemcewicz, dz. cyt. *(Przedmowa autora)*, s. I i XI.

[5] Najwybitniejszym przykładem tej metafory jest fragment *Wielkiej Improwizacji* A. Mickiewicza.

[6] J.U. Niemcewicz, dz. cyt. *(Przedmowa autora)*, s. II.

[7] Tamże, s. 87. Według Niemcewicza pod Chocimiem Polska była „zostawiona sama sobie, z małymi siły lecz nieustraszonym męstwem, odparła chmury niezliczonego ludu, z ciężką dla nieprzyjaciela stratą, z wiekuistą sławą dla siebie [...] Nigdy ojczyzna nasza w większym jak w owym czasie nie znajdowała się niebezpieczeństwie, szło bowiem o niepodległość lub wieczną niewolę" (cyt. za: *Przydatki do Śpiewów*, [w:] tamże, s. 356).

> Najpoważniejszym dziełem Wystawy, tak pod względem zasobu twórczego, jak też werwy i artyzmu wykonania, jest wielki obraz [...] *Pieśń Bogurodzica*. Z płótna tego tryska talent mistrza, z dziwną, bo żywiołową siłą, i daje nam pełną poezji chwilę poranku, a w momencie tym na tle przyrody, rozsnuwa miraż rycerskiego rapsodu, wskrzesza przeszłości czasy bohaterskie i zmusza nas śnić sen na jawie, sen piękny, pociągający, jak to wszystko, co się rodzi w duszy prawdziwego artysty i co w plastycznym wymawia wyrazie rzeczywisty mistrz sztuki. Świat stworzony przez Brandta istnieje sam w sobie i istnieć będzie, gdyż tkwi w nim potężna indywidualność twórcza, a przy tym posiada on pierwiastki rdzennie swojskie, co czyni go zrozumiałym dla każdego. Tak pod względem charakterystyki, jak i kolorytu, pochód obecnie wystawiony nie ustępuje w niczym dawniejszym obrazom Brandta[8].

Czytając recenzję pióra Piątkowskiego, możemy dojść do wniosku, że jej autor nie przyjrzał się uważnie omawianemu dziełu, dostrzegł w nim bowiem żywiołowość i dynamikę, których, jak na twórcę takich obrazów, jak na przykład *Pojmanie na arkan*, jest w tym płótnie stosunkowo niewiele. Być może chodzi tu jednak nie o żywiołowość przedstawianej sceny, a raczej o żywiołowość talentu mistrza. Rodzi się jednak pytanie, dlaczego żywiołowy talent miałby tworzyć dzieła statyczne i tak bardzo „uspokojone" jak *Bogurodzica*. Zastanawiając się dalej nad słowami krytyka, dochodzimy do kolejnych intrygujących wniosków. Przede wszystkim dostrzegamy w nich próbę wpisania twórczości Brandta w nurt sztuki romantycznej, lubującej się w rozlicznych analogiach i koincydencjach. *Bogurodzica* to dzieło poetyczne, wskrzeszające czasy bohaterskie, tworzone na wzór heroicznego rapsodu, to jednocześnie wykwit talentu artysty, wybitnej indywidualności twórczej będącej niemal

---

[8] H. Piątkowski, *VI wystawa doroczna w Salonach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 49, s. 1001. W tym samym roczniku „Tygodnika" anonsowano cykl obrazów W. Kossaka zamówionych przez redakcję pisma jako „pierwsze uczczenie Grunwaldu" oraz opublikowanie pamiątkowego albumu, który miał „podnieść duchy bratnie, aby z wielkiej przeszłości zaczerpnęły moc i wiarę w przełomowej obecnie dobie", gdyż, jak to ujmowano, „odwróciło się od nas słońce wielkości i siły. Mamy w sobie jeno wielkość nieszczęścia". Piszę o tym obszernie w książce *Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa i historii*, Wrocław 2002, s. 90 i n. W *Katalogu zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Malarstwo polskie XVII–XIX w. Obrazy olejne*, oprac. przez P. Łukaszewicza i E. Houszkę, Wrocław 1992, s. 56, czytamy: „Bogurodzica 1909 (Pieśń Boga-Rodzica, Husaria), Pł. 160 × 302; sygn. l.d. Józef Brandt z Warszawy. Nr inw. VIII-37 [...] d. Galeria Narodowa m. Lwowa [...] zakupiony 1910. Obraz ma przedstawiać chwilę przed bitwą husarii polskiej pod dowództwem hetmana wielkiego litewskiego Jana Karola Chodkiewicza (w głębi pośrodku). Tytuł pochodzi od starożytnego hymnu. J. Derwojed łączy Bogurodzicę z długą serią kompozycji osnutych na motywach poematu *Wyprawa chocimska* Wacława Potockiego, zapoczątkowanego *Powitaniem stepu* z początku lat siedemdziesiątych". Warto tu zauważyć, że Potocki napisał nie *Wyprawę* a *Wojnę chocimską* (pod takim skróconym tytułem funkcjonowało to dzieło w wieku XIX). *Wyprawa chocimska* to tytuł utworu J.B. Zaleskiego powstałego w 1839 roku. Pomyłkę zrobili jednak autorzy *Katalogu*, a nie J. Derwojed. Tutaj też pełna bibliografia zagadnienia. Por. również: J. Derwojed, *Józef Brandt*, Warszawa 1969.

medium, poprzez które przepływa najistotniejszy dla narodu, tylko jemu właściwy nurt wartości i charakterystycznych cech. Podstawa romantyczna splata się tu z myśleniem modernistycznym, a tradycyjne kryteria oceny dzieł sztuki, takie jak „swojskość", „rodzimość", nie są sprzeczne ze światem artysty istniejącym „samym w sobie". Oczywiście możemy nie przeceniać znaczenia wypowiedzi Piątkowskiego, widząc w niej jedynie przejaw codziennej praktyki dziennikarskiej, wykorzystującej utrwalone schematy retoryczne, ale śmiem twierdzić, że i w tych schematach zawarty jest niewątpliwie duch czasów, które pragnęły być już nowoczesne, nie przestając służyć dawnym bogom, którzy to bogowie, nie wiem – Krytyki, Sztuki, Dziejów, zmuszali historiografów, artystów i recenzentów „Tygodnika Ilustrowanego" do intuicyjnego przeczuwania wizerunku minionych zdarzeń oraz do artystycznego odsłaniania obrazów niesionych przez Historię. Wydarzenia z przeszłości jawiły się ludziom XIX wieku, jak to już wcześniej wspominałem, jako szereg scen, które należało odgadnąć i ukazać, nie zapominając jednocześnie o związanej z procesami upamiętnienia „mgiełce poezji", umożliwiającej przekształcenie faktu historycznego w dzieło sztuki[9]. Jaką jednak scenę namalował Brandt i jaką chwilę z „czasów bohaterskich" ukazuje jego płótno?

Z recenzji zamieszczonej w „Tygodniku Ilustrowanym" niestety tego dowiedzieć się nie możemy. Być może kluczem do wyjaśnienia zagadki obrazu będą uwagi Mieczysława Tretera, który w 1912 roku tak opisywał *Bogurodzicę*:

> Zbrojny hufiec polski, z rozwianym sztandarem, z prastarą pieśnią na ustach, wyrusza do boju. Uwagę zwracają nie tyle może same rozmodlone twarze rycerzy, zbyt do siebie podobne, ile ich szaty i zbroje – Prof. Brandt posiada w Monachium wspaniały zbiór polskiej broni i kostiumów – piękna ich postawa, konie, pejzaż, przesycony świeżością wczesnego poranka i uroczysty, ducha podnoszący nastrój całej kompozycji[10].

Jak widzimy, i ten opis obrazu pióra wybitnego znawcy malarstwa polskiego nie przybliża nas do rozwiązania zagadki, wskazując jedynie na znane powszechnie zamiłowanie malarza do dawnej barwy i broni oraz na ogólne zadanie stawiane dziełom w czasach niewoli – podnoszenie narodowego ducha. Treter zauważył wprawdzie, że ukazane postacie rycerzy są do siebie bardzo podobne, nie wyciągnął stąd jednak wniosku pojawiającego się w późniejszych opracowaniach o osłabieniu sił twórczych naszego artysty. Autor *Nowszego malarstwa polskiego w Galerii Miejskiej we Lwowie* spróbował jedynie

[9] Już w roku 1873 pisano: „Brandt czuje poezję bojowego życia dawnej Polski, odtwarza ją po swojemu, ale z ogromnym talentem. Charakter, ruch, życie to cechy, których nigdy jego utworom nie brakuje". Opinia z „Tygodnika Wielkopolskiego" 1973, nr 1. Cyt. za: *Antologia tekstów o „Polskich monachijczykach"*, [w:] H. Stępień, M. Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994, s. 143.

[10] M. Treter, *Nowsze malarstwo polskie w Galerii Miejskiej we Lwowie. Z 24 reprodukcjami w autotypii podwójnej, na osobnych planszach*, Lwów 1912, s. 26.

zrównoważyć ten ewentualny błąd malarza wskazaniem na piękno pejzażu ukazanego w tle obrazu[11], który to pejzaż ma być „poetycki", swojski, bliski sercu każdego Polaka.

W kolejnym opisie *Bogurodzicy* Artur Schröder spróbował rozwikłać zagadkę płótna, przypominając w 1911 roku, że:

> Narodowa Galeria miasta Lwowa zakupiła na Powszechnej wystawie sztuki polskiej we Lwowie w roku 1910 [...] wielki obraz pt. *Boga Rodzica*; rycerstwo polskie z Czarnieckim na czele w pochodzie przez step, przed bitwą, śpiewając o wschodzie słońca pieśń rycerską. Jeżeli wolno dostrzec pewne różnice w kolorycie, w pewnej monotonii typów, to obraz lwowski sędziwego mistrza pod względem kompozycji niezrównanego układu, malowniczości i poezji nie ustępuje w niczym arcytworom przeszłości[12].

I tym razem recenzent nie przyjrzał się uważnie obrazowi Brandta, umiejscawiając wodza „na czele" pochodu, podczas gdy w rzeczywistości jest on wprawdzie w centrum kompozycji, ale na pewno nie na pierwszym planie. Nie bardzo też wiadomo, jakie to słynne zwycięskie pochody przez stepy czynił Czarniecki, który walcząc z Bohdanem Chmielnickim, między innymi w zakończonej klęską Polaków bitwie pod Żółtymi Wodami w 1648 roku, później dostał się do niewoli tatarskiej, następnie kozackiej, skąd wypuszczono go po ugodzie zborowskiej w 1649 roku i dopiero w czasie wojny ze Szwedami wykazał się wybitnymi umiejętnościami wodza i niezłomnością charakteru. Czarniecki był, jak się wydaje, dla Schrödera typem zwycięskiego wodza „w ogóle", bez względu na to, czy to właśnie on został ukazany na obrazie Brandta. Musimy zatem szukać dalej i w tym momencie pomocny będzie artykuł Władysława Wankiego zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym" w związku z zorganizowaniem w Zachęcie w 1921 roku retrospektywnego przeglądu prac zmarłego w 1915 roku mistrza.

Wankie, wspominając swoje wizyty w pracowni artysty, pisał:

> Brandt miał sporo ładnych pamiątek z epoki Sobieskiego, czasów saskich i stanisławowskich, siodła, czapraki polskie i tureckie, kompletny namiot spod Wiednia, pamiątki chocimskie [...] bermyce stanisławowskie, jakie się zachowały, tureckiej uprzęży, broni palnej i siecznej dużo.

Od Wankiego wiemy też, że malarz „czytał chętnie i dużo", a jego ulubionymi autorami byli Kubala, Szajnocha, Szujski i Rolle[13]. Zestawienie tych in-

[11] Będzie to stały sposób późniejszych odczytań i interpretacji innych polskich malarzy tworzących na przełomie XIX i XX wieku, takich jak np. J. Malczewski, których zaczęto w pewnym momencie oceniać pod kątem ich ewentualnej przynależności do szkoły rodzimych pejzażystów-impresjonistów.

[12] A. Schröder, *Józef Brandt. Sylwetka jubileuszowa*, „Sztuka". Miesięcznik ilustrowany poświęcony Sztuce i Kulturze, Lwów 1911, s. 36.

[13] W. Wankie, *Wystawa prac Józefa Brandta w Zachęcie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1921, nr 22, s. 345.

formacji w połączeniu z faktem, iż jednym z pierwszych większych sukcesów Brandta było wystawienie w 1867 roku w Paryżu obrazu *Chodkiewicz pod Chocimiem* pozwala założyć, że w *Bogurodzicy* artysta powrócił do jednego ze swych ulubionych motywów, jakim była słynna wyprawa chocimska z 1621 roku. Jak wiemy, już do *Chodkiewicza pod Chocimiem* malarz czynił trwające blisko dwa lata studia dokumentarne[14], których podstawą mogły być zarówno źródła ikonograficzne, jak i historyczne lub poetyckie, by wspomnieć choćby utwory jednego z najbardziej lubianych poetów epoki – Józefa Bohdana Zaleskiego. Jednak podstawowym źródłem wszelkich rozważań o wiktorii chocimskiej w wieku XIX była opublikowana w 1850 roku we Lwowie *Wojna chocimska. Poemat bohaterski w 10 częściach*, przypisywana początkowo Andrzejowi Lipskiemu, podczaszemu chełmskiemu[15], z której drukiem wiąże się ciekawa historia. Otóż w 1839 roku Samuel Nowoszycki ogłosił w „Tygodniku Petersburskim", że ma rękopis starożytnego poematu, który pragnął opublikować. Niestety, zamiar ten się nie udał, podobnie jak kolejne próby publikacji czynione przez Józefa i Leszka Borkowskich. Dopiero Stanisław Przyłęcki ogłosił ostatecznie *Wojnę* drukiem, nie przypisując jej jeszcze Wacławowi Potockiemu. Nie wdając się w szczegółowe ustalenia bibliograficzne, wystarczy powiedzieć, że jeszcze przed wydrukowaniem *Wojny...* Karol Szajnocha ustalił w 1848 roku autorstwo poematu, dowodząc jednoznacznie, że twórcą nie jest Andrzej Lipski, ale Wacław Potocki. Szajnocha chciał uczynić już w 1848 roku z *Wojny chocimskiej* „księgę wychowawczego, szkolnego użytku", służącą nauce „prawdziwego języka ojczystych dziejów i obyczajów". Według słynnego historyka w dziele Potockiego zawarty był „zasób narodowego ducha", i tu następuje bardzo obrazowa metafora: dla młodszego pokolenia „niechby ten duch był mlekiem, z którym by ono dawne pojęcie obowiązkowego dla sprawy powszechnej poświęcenia się, dawną dumę cnoty wyssało"[16].

Dochodzimy zatem do interesującego spotkania poety tworzącego w wieku XVII oraz historyka i malarza żyjących w wieku XIX, dla których przeszłość była źródłem nieustannej fascynacji oraz często pretekstem do wypowiedzi odnoszących się do współczesności. Czytając *Wojnę chocimską*, której pierwotny tytuł brzmiał: *Transakcyja wojny chocimskiej, gdzie Osman,*

---

[14] Por. J. Derwojed, dz. cyt., s. 18.

[15] *Wojna chocimska. Poemat bohaterski w 10 częściach przez Andrzeja Lipskiego podwojewodzego sandeckiego, podczaszego chełmskiego z rękopisu współczesnego wydał Stanisław Przyłęcki. Nakładem Księcia Henryka Lubomirskiego*, Lwów 1850.

[16] Słowa Szajnochy podaję za *Przedmową do 2 wydania pióra A. Tyszyńskiego* zawartą [w:] *Wacława Potockiego* Wojna chocimska. *Poemat epiczny w 10 częściach w skróceniu. Z wstępem i objaśnieniami Edmunda Bączalskiego. Z 3 rycinami i 2 mapkami teatru wojny*, Lwów 1898. Uwagi słynnego historyka na temat *Wojny chocimskiej* zawarte są w artykule opublikowanym w „Tygodniku Polskim" 1848, nr 35. Por. też K. Szajnocha, *Szkice historyczne*, t. I, Warszawa 1881.

cesarz turecki, wszystkie państw swoich z Afryki, z Azyi i z Europy na Polaki zgromadziwszy siły [...] *spadł z imprezy swojej i straciwszy sto tysięcy ludzi* [...] *inglorius wrócił do Konstantynopola*, musimy pamiętać, sądząc z kolejnych wydań w roku 1880, 1898 i 1909, by wymienić jedynie te, które ukazały się do chwili prezentacji obrazu Brandta, że był to jeden z najpopularniejszych utworów sarmackich opublikowanych w wieku XIX. *Wojnę* drukowano przeważnie w wersji skróconej, wyraźnie kierowanej *ad usum Delphini*, jednak zawsze z fragmentem pieśni IV opisującym śpiewanie *Bogurodzicy* przez wojsko polskie na chwilę przez rozpoczęciem boju pod Chocimiem. Czytamy w nim:

> Gdy dokończył Chodkiewicz takiej swojej mowy,
> Zdało się, że ze słońca promień go ogniowy
> Ogarnął, że na głowie i na skroni białej
> Włosy mu oszedziałe płomieniem gorzały.
> Wszyscy wrzących łez rzucą gorące granaty
> Na Turków, przed wielkiego twórcę majestaty;
> Wszyscy się chcą z niemi bić, z tak wdzięcznej przynęty
> Zabrzmi głośno po całem wojsku pean święty
> Bogurodzice; przez nią chcą syna ubłagać,
> Żeby swoich chciał stwierdzić, nieprzyjaciół strwagać[17].

Bogurodzica Brandta nie jest oczywiście dokładną ilustracją fragmentu *Wojny chocimskiej* Potockiego, ale alegorycznym przedstawieniem ciągu zdarzeń i konotacji nie tylko historycznych, lecz także ideowo-kulturowych. Siedemnastowieczny tekst mieści się na pewno w tle tego obrazu, przydając mu waloru „historii żywej", będącej upostaciowieniem prawdy i szlacheckiej gawędy, heroicznego poematu i bohaterskich zmagań, tego, co określone czasowo, i tego, co w ludzkim wymiarze jest ponadczasowe, powtarzalne, niemal mityczne, a taką rolę odgrywała niewątpliwie w historii Polski opowieść o śpiewanej w chwilach największego politycznego i narodowego zagrożenia *Bogurodzicy*. Oto dzielna polska husaria przygotowuje się do bitwy. Ukazywana scena następuje, o ile możemy to dokładnie określić, po wspaniałej przemowie Chodkiewicza, niedługo po przeprawie wojsk przez Dniestr. Jak to opisywał Potocki:

> Dwunastego dnia aże, jako się poczęło
> Nasze wojsko przeprawiać, za Dniestrem stanęło.
> Pięknie tam było patrzyć, gdy w onej równinie
> Tyle krzyżów i tyle się Pogoni rozwinie!
> Niosąc gotowe skrzydła, wyciągnięte szpony
> Na ścierwa bisurmańskie[18].

[17] Cyt. za: *Wojna chocimska. Poemat bohaterski...*, s. 197.
[18] Tamże.

Rozbrzmiewa pieśń, będąca zarówno polską „pieśnią nad pieśniami", jak i dziewiętnastowieczną modlitwą o wolność[19]. Wszystko rozgrywa się na Matce Ukrainie, ziemi przedmurza, które trwało nawet wtedy, gdy upadło państwo polskie[20]. Nieprzypadkowo, jak przypominał w komentarzu do utworu *Z mogiły Sawor* J.B. Zaleski, na mapie Europy z XV wieku nad Ukrainą umieszczono napis *Hic sunt confini paganorum et Christianorum continuo bellantium* (Tu są granice pogan i chrześcijan nieustannie walczących)[21].

Bogurodzicę wystawiono ponownie w 1910 roku na Wystawie architektury, malarstwa i rzeźby polskiej we Lwowie. Jak czytamy w zamieszczonym w „Świecie" artykule omawiającym wystawę: „Dawać świadectwo żywotności narodu! W haśle tym trafnie odczuto moralną potrzebę naszego społeczeństwa święcącego rocznicę grunwaldzką. Nie tylko zaczerpniętą ze wspomnień wielkością dawną, ale i otuchą bieżącego dnia, dorobkiem współczesnych wysiłków krzepić dusze"[22], a sam lwowski Pałac Sztuki, w którym prezentowano obraz Brandta, powstał jako „fundacja miejska" dla uczczenia 500. rocznicy Grunwaldu[23]. Przeglądając *Katalog Powszechnej Wystawy Sztuki Polskiej we Lwowie 1910 r. w Pałacu Sztuki*, możemy się dowiedzieć, że dzieło naszego

---

[19] Por. A. Kalina, *Rozbiór krytyczny Pieśni „Bogurodzica". Napisał...*, Lwów 1880. Kalina przypomniał w swym opracowaniu o tym, że Niemcewicz „położył *Bogurodzicę* w 1816 r. na czele *Śpiewów historycznych* [...] tę polską pieśń nad pieśniami" (tamże, s. 7).

[20] Piszę o tym obszernie w książce *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992; por. też T. Chrzanowski, *Kresy czyli obszary tęsknot*, Kraków 2001 i J. Kolbuszewski, *Kresy*, Wrocław 1995.

[21] Por. J.B. Zaleski, *Wybór poezyj*, wstęp oprac. B. Stelmaszczyk-Świontek, Wrocław 1985, s. 284.

[22] „Świat" 1910, nr 39, s. 6.

[23] Zob. „Sztuka". Miesięcznik ilustrowany poświęcony Sztuce i Kulturze, Lwów 1911. W miesięczniku tym opublikowano „Grunwaldzki akt fundacyjny" Pałacu Sztuki we Lwowie. Kulminacją obchodów 500. rocznicy bitwy pod Grunwaldem w Galicji było niewątpliwie odsłonięcie w Krakowie pomnika Władysława Jagiełły, zwanego później Pomnikiem Grunwaldzkim, dłuta Antoniego Wiwulskiego, którego fundatorem był Ignacy Jan Paderewski, a o temperaturze emocjonalnej tego czasu niech świadczą słowa zawarte w *Przedmowie* do jubileuszowego *Albumu Grunwald*, gdzie czytamy: „Dziś atoli nadchodzi rocznica! Nie mamy powodu wołać Hosanna! Raczej bić się w piersi winniśmy od magnata do pachołka, a rozpamiętywając ową i świetną i smutną przeszłość naszą, uczmy się na nieszczęściach przodków naszych – uczmy się i łącząc się budujmy duchowo od nowa tę Polskę, która kiedyś była tak potężna, że drżały przed nią wrogi, budźmy Słowiańszczyznę, która raz zasnąwszy, nie otwarła jeszcze oczu, nie chce lub nie zdolna jeszcze odczuć drzemiącej w niej siły! Młodzieży! Zajrzyj głębiej do powodów naszego upadku, a zaczerpniesz i światła i siły! Poznasz do jakiego celu i jak doń Ci zmierzać należy". Cyt. za: *Album jubileuszowe Grunwald*. Szkic historyczny opracował Jasław z Bratkowa, Poznań 1910. Co ciekawe sam Jan Długosz, z którego opisu bitwy pod Grunwaldem w wieku XIX powszechnie korzystano, pisał jedynie: „Gdy wytrąbiono hasło bojowe, wszystko wojsko królewskie zabrzmiało głośno pieśń ojczystą *Bogarodzicę*, a potem z podniesionymi kopiami pobiegło do bitwy". Cyt. za: J. Długosz, *Bitwa grunwaldzka (z historii Polski)*, oprac. J. Dąbrowski, Wrocław 2003, s. 90.

malarza, noszące tym razem dla odmiany tytuł *Bogurodzico*, sąsiadowało w głównej, znajdującej się na wprost wejścia z westybulu sali z takimi płótnami, jak *Przed Racławicką bitwą* Józefa Chełmońskiego, *Husaria pod Chocimiem* i fragmentem *Grunwaldu* Stanisława Batowskiego oraz *Ambasadorami polskimi na dworze francuskim* Jana Styki. *Bogurodzica* łączyła się zatem z innymi doniosłymi scenami z historii Polski, krzepiąc serca i niosąc nadzieję, a modlitewny nastrój obrazu sprzyjał przypominaniu innych słynnych modlitw przed bitwą, jak chociażby ukazywana równocześnie *Modlitwa kosynierów przed bitwą* Chełmońskiego[24] lub powszechnie znana *Modlitwa konfederatów barskich* Artura Grottgera.

Batalista Brandt, nie sprzeniewierzając się istocie swego talentu, próbował namalować płótno symboliczne, lub może jeszcze alegoryczne, stąd prawdopodobnie schematyzacja „typu rycerza polskiego" i stąd wizerunek na jednej z chorągwi Matki Boskiej Częstochowskiej, którego pierwowzorem była zapewne osiemnastowieczna kopia tego obrazu, z którą malarz nigdy się nie rozstawał, stąd amarantowe chorągwie hetmańsko-kozackie, przypominające o udziale w walkach pod Chocimiem u boku Chodkiewicza atamana Piotra Konaszewicza-Sahajdacznego, w którego postaci dostrzegano w wieku XIX ucieleśnienie możliwości porozumienia i solidaryzmu pomiędzy różnorodnymi etnicznie grupami społeczeństwa Rzeczpospolitej[25], stąd też flaga biało-czerwona, której pod Chocimiem na pewno nie było, niesiona bardzo dyskretnie przez rycerza znajdującego się w głębi kompozycji po prawej stronie obrazu.

Motyw *Bogurodzicy* uświęcał dzieło Brandta i przydawał mu waloru ponadczasowej doskonałości, włączając je jednocześnie do całego cyklu obrazów, które miały ucieleśniać ducha narodowego i trwać tak długo, jak długo duch ten będzie ożywiał spragnionych wolności Polaków. Nie mogło tu być zatem mowy o weryfikowaniu wartości tych prac w sensie ściśle artystycznym[26]. Jak pisał Schröder:

---

[24] Por. *Katalog Powszechnej Wystawy Sztuki Polskiej we Lwowie 1910 w Pałacu Sztuki*. W *Katalogu* tym obraz Chełmońskiego nosi tytuł *Przed Racławicką bitwą*, z kolei w cytowanym już *Katalogu zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu* nosi tytuł *Racławice (Modlitwa kosynierów przed bitwą)*. Obraz Chełmońskiego powstał wcześniej niż dzieło Brandta, w 1906 r. Zob. *Katalog zbiorów...*, s. 59, tam też bibliografia.

[25] Por. J.B. Zaleski, dz. cyt., szczególnie przypisy poety do *Wyprawy chocimskiej*, s. 270.

[26] Jak to określał jeszcze w 1921 roku Wankie: Brandt „sercem oglądał naturę, dlatego w sercach mieścimy podobną sztukę. Malarstwo wyczuło to, co w przyrodzie jest największe, uniosło z niej poezję! Ta nuta i ten diapazon towarzyszy *Bogurodzicy*, *Jeńcom*, *Walce o sztandar*. *Leciał i nigdy nie obniżał lotu*" (dz. cyt., s. 345). Nieco inaczej traktowali sztukę Brandta jedynie zwolennicy koncepcji naturalistyczno-impresyjnych w sztuce, tacy jak S. Witkiewicz i A. Sygietyński. Dla równowagi przytoczę zatem wypowiedź Sygietyńskiego z: *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, Warszawa 1886, s. 19: „dziwaczne i pokrzywione budowle, dziko malownicze stroje szlachty polskiej i Kozactwa, zawiesiste wąsy i zamaszyste postawy rycer-

Przed jego płótnami, które już tyle tryumfów widziały, stawać będą coraz nowe generacje, jak przed chramem najdroższej przeszłości, świetlanych momentów samoistnego, państwowego bytu, co to był od morza do morza, co był orężem sławny w służbie kultury i wiary. A świat patrzeć będzie na wielkiego artystę, na wskroś oryginalnego, treścią i formą mistrza dróg własnych, co nad własną olbrzymią dziedziną pół wieku włada jak pan udzielny[27].

Takich peanów na swoją cześć doczekali się w dziewiętnastowiecznej Polsce tylko wybrani „wieszczowie" naszego malarstwa, jak Matejko, Grottger i Siemiradzki, spośród których jedynie ten, jak o nim pisano, „Sienkiewicz naszego malarstwa"[28], idealnie pasował do wizerunku Polaka-Sarmaty kreowanego w sztuce polskiej od czasów Wincentego Pola i wcześniej – wielkich romantyków[29]. Brandt miał uosabiać „upodobanie do wojaczki, do konia, tężyznę i krewkość usposobienia, przy głęboko w duszy tkwiącej poezji", będące „cechami samodzielnymi" związanymi nierozłącznie z „pojęciem Polaka"[30]. Był „ostatnim z tych wielkich wyrazicieli duchowej potęgi narodu", którzy w pierwszych dekadach XX wieku odchodzili do panteonu narodowej i, jak wierzono, artystycznej sławy.

Wiek XIX dążył, jak to już wcześniej zaznaczałem, do ukazania osobościowego ideału, w którym miały się ucieleśnić jednocześnie heroiczna przeszłość i wolna przyszłość. Oczywiście rycerze śpiewający pod Chocimiem *Bogurodzicę* nie mogli być już na przełomie wieku XIX i XX takim ideałem, ale idealne mogły być cnoty i zasługi narodowe oraz postacie wcielające w życie tradycyjne systemy wartości etycznych i pośrednio politycznych. „Mgieł-

---

stwa, wybujałe oczerety i burzany [...] a przy tym skrzydła husarzy, kopie, proporce, buzdygany, jatagany, ryngrafy [...] flaszki, manierki i cały sklep norymberskich guzików, spinek, sprzączek, obrączek, tasiemek, sznurów, sznurków i sznureczków".

[27] A. Schröder, dz. cyt., s. 32.

[28] Por. *Katalog Wystawy doborowych dzieł malarstwa polskiego ku uczczeniu pamięci Józefa Brandta i Alfreda Wierusz-Kowalskiego*, Poznań 1918, Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu, s. nlb. K. Tetmajer pisał w „Tygodniku Ilustrowanym" w 1896 r. o pracowni monachijskiej Brandta: „Gdyby Kmicic z grobu wstał, to by mu się w tej pracowni dusza rozradowała, a pan Wołodyjowski miałby w czym wybierać". Cyt. za: *Antologia tekstów o „Polskich monachijczykach"*..., s. 181.

[29] Por. J. Kamionkowa, *Romantyczne dzieje stereotypu Sarmaty*, [w:] *Studia romantyczne. Prace poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1973.

[30] H. Piątkowski, *Józef Brandt*, „Tygodnik Ilustrowany" 1915, nr 25, s. 393. Ciekawe, że i o autorze *Wojny chocimskiej*, W. Potockim pisano podobnie. A. Brückner uważał, że Potocki „jest najwięcej narodowym pisarzem w całej dawnej naszej literaturze [...] poświęcił wszystkie swe siły zawodowi pisarskiemu, pełniąc w nim niby służbę publiczną [...] Do służby tej przeniósł wszystkie swe osobiste zalety: szczery, kochający ojciec, brat i sąsiad, sumienny i cnotliwy obywatel, głowa poważna, mądra, myśląca, serce ciepłe, wiara głęboka, występują na każdej z niezliczonych kart, które spisał". Opinia opublikowana w „Bibliotece Warszawskiej" w 1896 r., podaję za: *Wacława Potockiego Wojna chocimska. Poemat epiczny*..., s. 48 (Wstęp).

ka poezji" pozwalała na swobodne poruszanie się w czasie, a „świetny eklektyzm"[31] sztuki akademickiej umożliwiał łagodne przechodzenie od świata werystycznie ukazanego detalu do świata, którym rządziły wyobraźnia i fantazja twórcza. W ten sposób oceniał właśnie dzieła Brandta inny artysta – Władysław Wankie, który pisał, że „realizm tego malarza jest złudzeniem – prawdą jest bajka, fantazja, świat nadzmysłowy, zespolony z życiem zwykłym, który każdy zna. Dlatego tak zrozumiałymi stają się te dzieła"[32].

Być może nie odróżniamy już świata ułudy od świata prawdziwego, albo też, co jest bardziej prawdopodobne, zbyt wyraźnie oba te światy rozgraniczamy. Może też po prostu niezbyt uważnie patrzymy na obrazy lub oceniamy je jedynie przez pryzmat wiedzy o malarstwie, a nie wiedzy o wędrujących ideach, które, aby stać się powszechnie zrozumiałe, muszą niekiedy przybierać schematyczne, co nie oznacza, że zasługujące jedynie na potępienie formy. „Śpiew historyczny" wieku XIX wyczerpywał się z wolna, aż wyczerpał się ostatecznie w czasach awangard, przez co do dzisiaj nie dysponujemy naukową monografią dzieła i życia Józefa Brandta[33]. Być może na fali komercyjnego zainteresowania Akademią Monachijską monografia taka kiedyś powstanie, nie jest jednak pewne, czy będzie jeszcze ktoś chciał z niej pić „duchowe mleko". Sztuka zamykana w ciasne ramy nauki i zmieniających się czasów nie zawsze jest w stanie zachować związane z nią emocje, możemy jednak próbować utrwalić jej znaczenia, a to już jest bardzo dużo.

---

[31] H. Rodakowski w 1877 r. pisał o polskim malarstwie historycznym, iż w nim Polacy: „Z nadzwyczajną znajomością przeszłych czasów odsłaniają nam w pysznych utworach dzieje narodu naszego [...] W swym sercu bijącym miłością ojczyzny zgodnie z całym narodem czerpią ten zapał, który przezwycięża wszystkie zapory, by Europie obrazowo przedstawić, czym była owa Polska przodków naszych, a potęgą swą artystyczną potrafili we wzniosłym realizmie złączyć różne prądy dzisiejszej sztuki do świetnego eklektyzmu". H. Rodakowski, *Odczyt o malarstwie wygłoszony 5.III.1877*, Lwów 1877, s. 29.

[32] W. Wankie, dz. cyt., s. 345.

[33] Warunków tych nie spełnia, skądinąd interesująca książka I. Olchowskiej-Schmidt, *Józef Brandt*, Kraków 1996.

„TYGODNIK ILUSTROWANY" – MIEJSCE SZCZEGÓLNE

Rzeki wielkie i rzeki małe płyną dlatego,
że źródła biją i zasycać nurtów nie przestają.
Teodor Tomasz Jeż

Jarosław Iwaszkiewicz wspominał w 1934 roku, jak to mając lat sześć lub siedem, oglądał w swoim rodzinnym domu na dalekiej Ukrainie oprawione ozdobnie przez miejscowego Żyda parającego się introligatorstwem roczniki „Tygodnika Ilustrowanego". Żyd nie znał zbyt dobrze języka polskiego i dlatego „Tygodnik" nie nazywał się „Tygodnik", tylko „Tugodnik", ale i tak wszyscy wiedzieli, o jakie to czasopismo chodzi[1]. Nieco odmienny jest tembr wspomnień Czesława Jankowskiego, który jako małe dziecko oglądał roczniki „Tygodnika" w czasie rewizji dokonywanej przez wojsko rosyjskie w roku 1863 w dworze rodziców w okolicach Wilna, przez co ojciec przyszłego krytyka sztuki i malarza o mały włos nie został aresztowany i zesłany na Syberię, a skądinąd wiemy, że takie wyroki zapadały na Podolu i Wołyniu[2]. Jeszcze inne miejsca związane z „Tygodnikiem", a było ich dziesiątki tysięcy przez kilkadziesiąt lat ukazywania się pisma, to na przykład twierdza w Magdeburgu, z której jej „dostojny więzień" – Józef Ignacy Kraszewski przesyłał „Tygodnikowi" w jubileuszowym dla pisma roku 1884 list z gratulacjami, i dalekie Fołtyczany w Mołdawii, gdzie przez jakiś czas mieszkał Teodor Tomasz Jeż i skąd słał do „Tygodnika" swoje utwory literackie[3].

A wszystko zaczęło się w roku 1859, kiedy to właściciel nieźle prosperującej w Warszawie przy ulicy Miodowej drukarni – Józef Unger postanowił wydawać pismo ilustrowane, któremu po długim namyśle nadał niezbyt rzucający się w cenzorskie oczy tytuł „Tygodnik Ilustrowany". Myśl o wydawaniu pisma, poddana podobno Ungrowi przez autora *Wiadomości historycznych o sztukach pięknych w dawnej Polsce* – Franciszka Maksymiliana Sobieszczańskiego, szybko została wcielona w czyn i już 11 czerwca 1859 roku otrzyma-

[1] „Tygodnik Ilustrowany" 1934, nr 51/52 (numer jubileuszowy z okazji 75-lecia pisma).

[2] „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 50 (numer jubileuszowy opublikowany z okazji 50-lecia pisma, tutaj szczegółowe dane na temat „Tygodnika" od momentu jego powstania aż do roku jubileuszu).

[3] „Tygodnik Ilustrowany" 1884, nr 92 (25 lat istnienia pisma) i 1889, nr 354 (30-lecie).

no pozwolenie na drukowanie tygodnika od warszawskiego oberpolicmajstra Siergieja Muchanowa, pod warunkiem, że pismo będzie „czyniło zadość wszystkim już wydanym lub mogącym być wydanymi prawidłom dla cenzury dzienników i pism periodycznych". Pierwsze „miejsce" „Tygodnika" to jednak nie ulica Miodowa, a Krakowskie Przedmieście, dokąd w 1858 roku została przeniesiona drukarnia wydawcy, do – jak to określał wieloletni redaktor naczelny „Tygodnika" Ludwik Jenike – „domu wizytkowskiego" i gdzie „Tygodnik" powstawał aż do momentu, kiedy to Unger przeniósł swój dom i redakcję na ulicę Nowolipki[4].

Nie o konkretne miejsca jednak nam tu chodzi, ale o miejsca święte, które spełniały się w przestrzeni patriotycznej misji i przesłania. Było tak na pewno, chociaż w trakcie wydarzeń lat 1861–1864 nie ukazał się w „Tygodniku" ani jeden artykuł o powstaniu i nie do końca przekonuje też próba wyjaśnienia tego stanu rzeczy, jaką po latach we swych wspomnieniach przedstawił Ludwik Jenike, wskazujący na bardzo silne ograniczenia cenzuralne oraz usiłowania redakcji wypowiadania ważnych kwestii narodowych przy użyciu modnego w epoce rozbiorowej alegorycznego „języka ezopowego"[5]. Nie jednak kwestia powstania styczniowego i nie ezopowy język ówczesnej prasy jest dla nas w tym momencie najważniejszy.

W pierwszym numerze periodyku opublikowanym 1 października 1859 roku, czytamy, że będzie to pismo „obejmujące ważniejsze wypadki współczesne, życiorysy znakomitych ludzi, zabytki i pamiątki krajowe, podróże, powieści i poezje, sprawozdania z dziedziny sztuk pięknych, piśmiennictwa, nauk przyrodniczych, rolnictwa, przemysłu i wynalazków, szkice obyczajowe i humorystyczne, typy ludowe, ubiory, kostiumy, archeologię"[6], i co wydaje się wręcz nieprawdopodobne, ale program ten był przez pismo wypełniany w gruncie rzeczy aż do roku 1939, czyli przez blisko 80 lat. Jest to chyba jeden z najbardziej konsekwentnych i przekonywających dowodów na to, że niektóre formy tradycjonalnego myślenia podlegają słynnemu „długiemu trwaniu", tym bardziej jeżeli trafią na podobnie usposobioną publiczność czytającą, która wciąż na nowo i przez cały czas domagała się spraw narodo-

[4] Szczegółowe informacje na temat początków „Tygodnika" znajdujemy w książce będącej zbiorem wspomnień długoletniego redaktora naczelnego pisma – L. Jenikego, por. L. Jenike, *Ze wspomnień*, Warszawa 1892, a także w numerach jubileuszowych, które publikowano kolejno w latach 1884, 1889, 1909, 1934. Por. również moje uwagi w książce *Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002, rozdział; *„Tygodnik Ilustrowany" – historia i sztuki plastyczne.*

[5] Jenike opisuje, jak to w roku 1863 „Tygodnik" czcił 1000 lat panowania Piastów, a w 1861 roku zamieścił portret arcybiskupa Fijałkowskiego i relację ze związanego z przedpowstaniowymi wydarzeniami pogrzebu 5 poległych w Warszawie, oprócz tego, jak twierdzi Jenike, w „Tygodniku" w tym czasie szła cały czas „cicha i nieustanna praca redakcyjna" (dz. cyt., część I).

[6] „Tygodnik Ilustrowany" 1859/1860, nr 1.

wych i swojskich, wierzyła w piękno oraz wysokie ideały estetyczne i moralne, wypatrywała wyzwolenia Polski i była niezbyt przychylnie usposobiona do wszelkich zakłócających odwieczny porządek rzeczy nowinek artystycznych. Idea „złotego środka", tak bliska przez całe dziesięciolecia sztuce, patronowała temu pismu, które przeżyło wszystkie inne w omawianym okresie o dobre kilkadziesiąt lat, co może sugerować, że oczywiście w pewnym momencie mogło także przeżyć samo siebie. Płynęły dziesięciolecia, a „Tygodnik" trwał na posterunku właściwie przez nikogo niezagrożony, ponieważ jego miejsce potwierdzane było obecnością kolejnych pokoleń czytelników, których liczba zmieniała się wprawdzie, ale pozwalała na istnienie finansowe pisma aż do wybuchu II wojny światowej. Unger zaczynał od 3,3 tys. prenumeratorów, po powstaniu ich liczba spadła do 1,5 tys., by osiągnąć 7,8 tys. nakładu w 1878 roku i rekordową liczbę 20 tys. egzemplarzy w czasie dodawania do „Tygodnika" jako premium *Pism* Henryka Sienkiewicza.

W roku 1909 w numerze opublikowanym z okazji 50-lecia pisma znajdujemy jeszcze inne zestawienie, które jest jakże bliskie tematowi „miejsc rzeczywistych i miejsc wyobrażonych" w sztuce. Jak to obliczyła Redakcja, a przypominam jest rok 1909, czyli „Tygodnik" będzie wychodził jeszcze przez kolejne trzydzieści lat, wszystkie stronice pisma ułożone „w kierunku długości" liczyłyby 5553 km, a więc znaleźlibyśmy się, licząc od Warszawy „między Krasnojarskiem a Irkuckiem", szerokość to 4368 km, czyli jesteśmy już za Taszkientem, powierzchnia stron to 1,65 km^2, czyli folwark 11-włókowy, wysokość ułożonych klisz to 55 m – i tu Redakcja podała już jako przykład katedrę Notre Dame itp. itd. Oczywiście miejsca w Rosji to miejsca charakterystyczne i znane ówczesnemu czytelnikowi, który dopiero po kolejnych amnestiach mógł korzystać z dobrodziejstwa osiedlania się w dowolnym miejscu imperium, a Paryż w „Tygodniku" to z kolei miejsce świątyni sztuki i światowego życia, choć jednocześnie miejsce zepsucia obyczajów, nadmiernego nowinkarstwa i modernistycznych miazmatów[7].

Miejsce tożsame z Redakcją, a właściwie celami, jakie sobie Redakcja stawiała, to miejsce na pograniczu światła i ciemności. Są to pojęcia bliskie człowiekowi XIX wieku, który był człowiekiem-„amfibią", żyjącym na intensywnie odczuwanym pograniczu zmiany i trwania, ducha i materii, światła i mroku. W jubileuszowym numerze z roku 1909, w artykule *Do naszych czytelników*, czytamy, że „Tygodnik" od 1859 roku „Rozpoczął bojowanie swoje, na początku istnienia błysła mu na krótko jakby zorza świetlana, ale zgasła. Potem już brnął w mroku, lecz głowę podnosił do słońca"[8]. „Tygodnik", a właściwie jego miejsce, znalazło się zatem w tajemniczej sferze „pomiędzy", w której żyli także jego czytelnicy, oświetleni zawsze światłem bijącym od

[7] Artykuł *Tygodnik w liczbach*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 50.
[8] Tamże, s. 1014.

„wspólnej, miłującej i nieszczęśliwej Matki [...] wiecznotrwałej idei: rozwoju narodowego ducha na tle najszerzej pojętych, ogólnoludzkich ideałów"[9].

Na szczęście ideały nie zawsze były idealne, to znaczy były idealne, ale mogły rodzić się w niezbyt idealnych warunkach. Otóż na przykład Stanisław Maria Rzętowski opisywał w roku 1889 z okazji trzydziestolecia istnienia pisma, jak to pierwszy raz uczestniczył w posiedzeniu Redakcji „Tygodnika":

> Kiedym [...] wstąpił w progi sali sesyonalnej ujrzałem widok charakterystyczny i ciekawy. Osób mnóstwo, w powietrzu obłoki dymu, na stołach baterya butelek, a na środku jegomość z kieliszkiem w ręku. Ten zaś pan, skoro mnie ujrzał we drzwiach, zwrócił się i zawołał donośnym głosem: Panowie, zdrowie akademika[10].

Ten jegomość to na pewno Józef Unger, o którym Jenike pisał, iż „życie jego postawić można jako wzór rozumnej samopomocy"[11], który lubił bankietować nieraz ponad miarę, a miał też tę niewątpliwą zaletę, że jako wydawca interesował się głównie efektami finansowymi pisma i do samych tekstów raczej się nie wtrącał. Na marginesie tych uwag dodam tylko tyle, że jest rzeczą zdumiewającą, iż ultrapatriotyczne i narodowe pismo wydawali w porozbiorowej Polsce asymilowany Żyd do spółki z wywodzącym się z Czech ewangelikiem (Jenike był nawet prezesem kolegium ewangelickiego i napisał opublikowaną w 1891 roku w Warszawie *Kronikę zboru ewangelicko-augsburskiego*), a pierwsze ilustracje do „Tygodnika" wykonywali sprowadzeni przez Ungera do Warszawy z Lipska niemieccy i szwajcarscy ksylografowie[12]. Siła powstałego w redakcji narodowego miejsca była jednak tak wielka, że zasadnicza linia pisma nie zmieniła się pomimo, w pewnym momencie, setek współpracowników, tysięcy numerów i dziesiątków lat trwania.

Nie podejmuję się tu oczywiście streścić „Tygodnika", który przez blisko osiemdziesiąt lat ulegał, wraz z przeobrażeniami zachodzącymi w Redakcji i na terytorium zaboru rosyjskiego, pewnym nieuniknionym transformacjom. Niewątpliwie „Tygodnik" nieco się zmienił w momencie przejęcia go w listopadzie 1882 roku przez firmę Gebethner i Wolff i objęcia kierownictwa pisma, po rezygnacji Jenikego, w 1887 roku przez Józefa Wolffa[13], jednak zmia-

---

[9] Tamże.

[10] „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 354, s. 233.

[11] L. Jenike, dz. cyt., s. 49.

[12] Szczegółowego omówienia „Działu artystycznego" „Tygodnika Ilustrowanego" dokonał w jubileuszowym numerze pisma z 1909 roku Henryk Piątkowski, pisze też o tym obszernie Jenike w swych wspomnieniach.

[13] Pisze o tym Jenike, dz. cyt., część II. Według wieloletniego redaktora naczelnego „Tygodnika" zmiana ta nie była najlepsza, ponieważ przez nią zmienił się charakter pisma, które „z Panteonu sław i pamiątek narodowych zeszło na zbiór artykułów literackich [...] nie związanych żadną spójnią wewnętrzną" (tamże, s. 116). Innego zdania jest Jan Muszkowski, który w 1937 roku opracował dzieje firmy Gebethner i Wolff, postrzegający okres po roku 1887, po objęciu redakcji przez Józefa Wolffa, jako pasmo sukcesów trwających do 1918 roku, kiedy to

ny te nie były aż tak wielkie, podobnie jak zmiany związane z objęciem działu artystycznego przez Ignacego Matuszewskiego, który, wydawało się, powinien szczególnie sprzyjać modernizmowi w sztuce. To jednak „Tygodnik" wpływał na swych redaktorów, przez co jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku w piśmie można było przeczytać, że w malarstwie Muncha jest „coś wstrętnego" i przypomina ono „olbrzymie ucho albo masę mięsa", a Priapus to nie kto inny tylko patron ogrodników[14].

Przygotowując ten tekst, myślałem też o miejscu, jakie odnalazł w „Tygodniku" odwieczny duch grafomanii, jednak duch ten tak powszechnie panował w polskiej prasie ukazującej się w wieku XIX, iż przytoczę tu jedynie dwa fragmenty utworów zamieszczonych w różnych epokach wydawania naszego pisma.

W numerze 425 z roku 1867 odnajdujemy ciekawą maksymę głoszącą: „Wsadź kobietę za kraty i wmuruj ją w mury. Ona ci zawsze gdzieś frunie do góry", a w numerze 16 z roku 1907 ktoś podpisany skromnie „wn" pisał: „Drobne nóżki, / Toż wam dano, / Oczarować, / Mnie swym chodem, / Gdyby ziemia, / Była szklaną, / Chciałbym zostać / Antypodem"[15]. Takich tekstów jest oczywiście w „Tygodniku" więcej i jest to o tyle dziwne, że sądząc ze zwierzeń redaktorów pisma, każdy tekst czytany był wielokrotnie i odrzucano setki nadsyłanych wierszy i opowiadań. Jednak nikt nie jest w stanie uciec od własnych czasów, a mam wrażenie, że redaktorzy „Tygodnika" niezbyt też od nich starali się uciec, zawsze popierając sztukę zrozumiałą w treści i narodową w formie. Niewielki wyłom, jakiego starał się dokonać w latach dwudziestych XX wieku, przynajmniej na polu krytyki artystycznej, Wacław Husarski, niewiele tu zmienił i do końca swego istnienia tak naprawdę „Tygodnik" był admiratorem twórczości Matejki, Grottgera, Siemiradzkiego i Brandta, dołączając tylko w niewielkim zakresie nowych modernistycznych bogów lub artystów jeszcze bardziej nowoczesnych.

Znaczenie „Tygodnika Ilustrowanego" na rynku polskiej prasy ilustrowanej, tak ważne w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i nawet, zaryzykowałbym tu stwierdzenie, dziewięćdziesiątych XIX wieku, niewątpliwie później zmalało, ale i tak nadal zajmował on, jako największa w Polsce „ilustracja", pozycję szczególną, tym bardziej że pomne na swą misję upamiętniania i czczenia narodowych pamiątek pismo podjęło po roku 1920 akcję opisywania rezydencji polskich, które znalazły się poza granicami Polski lub które zostały zniszczone w trakcie kolejnych wojen XX wieku. „Tygodnik" nie przewidział jednak do końca, że granice te jeszcze raz ulegną zmianie i w numerze ostatnim z 1939 roku – był to numer 35 z 27 sierpnia

19 lutego Józef Wolff zmarł. Por. *Z dziejów firmy Gebethner i Wolff 1857–1937*, oprac. J. Muszkowski, Warszawa 1938.

[14] Kolejno „Tygodnik Ilustrowany" 1894, nr 255 i 1896, nr 26.

[15] „Tygodnik Ilustrowany" 1907, nr 16, s. 333.

1939 – obok tekstów o „domowej gospodarce zapasowej" odnajdujemy artykuł, którego autor domaga się dla Polski silnej floty wojennej i zamorskich kolonii.

W jubileuszowym roku 1884 (25 lat istnienia) pisano proroczo, że „zbierając skrzętnie i wydzierając zapomnieniu wszystko, w czem tętni życie narodowe, pismo nasze stać się może kiedyś zbiorem godniejszych uwagi wspomnień historycznych, opisów i rysunków, bogatym składem zostawionej nam po przodkach puścizny, w której rozpatrując się poznamy samych siebie"[16]. W *Posłowiu* do wspomnień jednego z właścicieli „Tygodnika", Jana Gebethnera, jego syn – Stanisław Gebethner – opisuje powrót ojca z Warszawy do Krakowa w listopadzie 1944 roku tymi słowami:

> Kiedy zobaczyliśmy owego wieczora [...] Ojca tragicznie przygnębionego, który powiedział tylko „Wszystko stracone", to wiedzieliśmy, że musiało stać się najgorsze. I rzeczywiście, kiedy przybył do Warszawy w asyście towarzyszących mu Niemców, zastał dom nasz na ulicy Zgoda [ul. Zgoda 12, to kolejne miejsce „Tygodnika" od roku 1900 – dopisek W.O.] doszczętnie wypalony za pomocą specjalnych miotaczy ognia, które raczej wszystko topiły niż paliły. Wiadomo bowiem, że książki w magazynach niełatwo się palą. Kiedy Ojciec wszedł do magazynu nut, ujrzał stosy popiołu ułożone tak jak stały półki z nutami i książkami. Zrobił krok i dotkliwie się poparzył. Żar spopielonych nut zachował jeszcze wysoką temperaturę[17].

Przeglądając ozdobne roczniki „Tygodnika Ilustrowanego", potwierdzamy w jakimś stopniu tezę Michaiła Bułhakowa, że rękopisy nie płoną, chociaż na ulicy Zgoda spłonęło między innymi całe olbrzymie archiwum naszego pisma i jedno z miejsc jego istnienia przestało istnieć, ale są na szczęście inne miejsca szczególne, w których to, co minęło, nie tyle odradza się, ile istnieje, i jest to niewątpliwie dla nas obecnie bardzo pocieszające.

---

[16] „Tygodnik Ilustrowany" 1884, nr 92, s. 210. W numerze tym czytamy też, że w piśmie „nie pozowano na reformatorów ludzkości [...], czego zresztą po piśmie przeważnie literackim nikt wymagać nie ma prawa", ale starano się łączyć „przyjemne z pożytecznym [...], nawołując ogół od samego początku do pracy organicznej, wytrwałej, do poszanowania dla przeszłości, do czci dla ideału, ale zarazem i do trzeźwego rozglądania się w stosunkach ekonomicznych, do krzewienia przemysłu i handlu".

[17] J. Gebethner, *Młodość wydawcy*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 299–300.

ANTYK POGAŃSKI I XIX WIEK

Wszechświat jest eksternalizacją ducha.
Ralph Waldo Emerson

Kiedy Narcyza Żmichowska na przełomie 1845 i 1846 roku kończyła swoją *Pogankę*, nie sądziła pewnie, że jej powieść stanie się jednym z kamieni granicznych dwóch epok – tej, która przemijała właśnie, i tej, która nadchodziła. Epok tych nie będę jeszcze dokładnie określał, przypomnę tylko, że *Poganka* to „powieść o artyście" wpisująca się w istniejący już około połowy wieku schemat gatunkowy, a jednym z jej głównych bohaterów jest artysta malarz Cyprian malujący dzieło swojego życia, którego tematem są postacie Aspazji i Alcybiadesa. Jak mówił autor tego literacko-malarskiego dzieła:

> [...] wiem, że się modliłem do chrześcijan Niepokalanej Dziewicy, a mnie pojęcie całej przeszłości poganizmu [podkreśl. W.O.] do duszy wstąpiło i kazało się malować – i odtąd całe życie moje było ciągiem jednej nad tym obrazem pracy, a nie przed sztalugą tylko. Ja wszędzie i w każdej chwili zbierałem farby, zarysy, pod wszystkie światła promienie ustawiałem go sobie i na koniec treść jego przejęła mnie, przepełniła i zacząłem nią żyć, żyć po ateńsku, chwilami rozkoszy, piękności i siły młodzieńczej [...] O! jednak to chyba ludzie się cofnęli, kiedy dziś śmieją takiemu życiu zaprzeczyć [...] pieśni, tańce, gwar szumnej uczty, powiewne szaty białych kobiet, wonne kwiaty i wonne kadzielnic kosztownych dymy, światło czystej oliwy i światło drogich kamieni i najświetlejsze światło: spojrzeń pięknych oczu[1].

Pozwoliłem sobie przytoczyć obszerny fragment *Poganki*, ponieważ właściwie dokładna analiza tego cytatu mogłaby wypełnić cały mój tekst – tyle tu obiegowych w epoce przeświadczeń, schematów i filozoficznych i literackich odniesień. Żmichowska – uważna czytelniczka, wprawdzie po francusku, pism Schlegla, Fichtego, Schellinga i z pewnymi oporami, co nie dziwi, Hegla, wykorzystała tu wszystkie możliwe liczmany myślowe odnoszące się do wizerunku wspaniałego, sensualnego, barwnego, pogańskiego antyku, dla którego świat chrześcijański był tylko bezbarwnym tłem, podobnie jak było dlań

[1] N. Żmichowska, *Poganka*, Warszawa 1976, s. 78–79. Na temat powieści Żmichowskiej zob. też opracowanie H. Pańczyk *Twórczość literacka Narcyzy Żmichowskiej (1819–1876)*, Poznań 1962. Wskazówki bibliograficzne odnoszące się do twórczości Żmichowskiej zawarte są w książce A. Witkowskiej i R. Przybylskiego *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 700.

takim tłem życie Polaków pod panowaniem cara Mikołaja I. Sztuka stanowiła formę ucieczki od strasznej rzeczywistości, a kreślona utopia „ateńskiego życia" miała służyć zarówno pełni doznań estetycznych, jak i w jakimś stopniu etycznych, ponieważ twórczość artystyczna, aby osiągnąć pełnię, musiała w sobie łączyć te dwa pierwiastki. Powróćmy jednak do naszych pogan, filozofii i tak charakterystycznych dla omawianej epoki dychotomii. Jak pisał omawiając *Pogankę* wielki znawca antyku Tadeusz Sinko: w utworze tym doszło do „nieświadomego rozwinięcia szerokiego problemu walki spirytualizmu z sensualizmem, ascezy z hedonizmem, chrześcijaństwa z pogaństwem"[2], podczas gdy G.W. Leibniz w znanych Żmichowskiej *Essais de Théodicée* (1840) rozważając życie i mitologię starożytnych Greków, stosował wobec nich określenie *païens*[3]. Zastanówmy się jednak, kiedy tak naprawdę mogli w omawianej epoce pojawić się poganie i oczywiście poganki. Wiemy, że Gabryella śniła o nich około połowy wieku, jednak najprostsza konstatacja wskazuje, że poganie mogli pojawić się wtedy, kiedy na arenie dziejów objawili się chrześcijanie. Wcześniej mogli to być tylko barbarzyńcy, dobrzy lub źli dzicy, niewierni lub nieznający prawdziwego boga lub bogów, lecz nigdy nie poganie.

Czytając *Ducha chrześcijaństwa* François-René de Chateaubrianda, dzieło dobrze przyjęte przez chrześcijańskich teologów, które, przypominam, ukazało się w druku 14 kwietnia 1802 roku, zauważamy, jak jego autor stara się wyważyć racje tak starożytnych (w domyśle pogan) jak i nowożytnych – chrześcijan. Biblia, żywoty świętych, historia Kościoła mają się stać ponownie i na nowo źródłem piękna i sztuki, ale jednocześnie podkreślana jest rola i waga literatury antycznej oraz znaczenie Homera dla rozwoju nowożytnej epiki. Widać wyraźne wahanie – czy na przykład politeizm służył sztuce, czy też dopiero chrześcijaństwo i jego monoteizm sprawiły, że mogła ona zabłysnąć pełnym blaskiem, i równolegle stwierdzenia, że wraz z upadkiem politeizmu musiały również upaść sztuki piękne, najważniejsze są bowiem dla nich pierwiastek duchowy i wolność tworzenia. Chateaubriand uważał, że walkę bóstw pogańskich można zastąpić konfliktem nieba i piekła, dobra i zła, i porównywał rolę Boga chrześcijan z rolą Jowisza, świętych z bóstwami pogańskimi, wskazując, że w nowych dziełach epicznych, które winny powstać na gruncie chrześcijańskim, funkcje pełnione przez nich niewiele będą odbiegać od tych obowiązujących postacie boskie w czasach Homera[4]. Jednocześnie, jak pisał autor *Ducha chrześcijaństwa*:

---

[2] T. Sinko, *Dookoła „Poganki" Narcyzy Żmichowskiej*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU", 1932, nr 8, s. 6.

[3] Por. H. Pańczyk, dz. cyt., s. 58.

[4] Por. np. edycję: R. Chateaubriand, *Génie du christianisme*. Chronologie et introduction par P. Reboul, Paris 1966.

> Chrześcijaństwo, uważane same w sobie za pasję, dostarcza poecie ogromnych skarbów. Owa pasja religijna jest tym potężniejsza, że pozostaje w sprzeczności z wszystkimi innymi i że musi je wszystkie pochłaniać, aby móc przetrwać. Jak wszystkie wielkie uczucia ma w sobie coś poważnego i smutnego. Pociąga nas w cień klasztorów i na szczyty gór. Piękno, jakie podziwia chrześcijanin, nie jest pięknem przemijającym. Jest to piękno wieczne, dla którego uczniowie Platona chętnie porzucali tę ziemię. Ukazuje się ono swoim wielbicielom tylko za zasłoną. Spowite jest fałdami światła jak płaszczem. Gdyby bowiem tylko jednym spojrzeniem dotknęło serca ludzkiego, to ono nie wytrzymałoby i pękło z radości[5].

Chciałbym zwrócić uwagę na trzy elementy wypowiedzi Chateaubrianda: pasję, wieczne piękno i ową tajemniczą zasłonę spowijającą świat ideału. Charakterystyczne, że wszystkie te czynniki odnajdujemy w wypowiedziach zwolenników pogańskiego w swej istocie antyku, dla których sztuka starożytna była formą religii, a Platon jednym z najważniejszych prawodawców i „wielkich wtajemniczonych" w dziejach ludzkości. W tym miejscu wypada też przypomnieć hinduistyczną Maję i opowiadanie, o którym wspomnę pod koniec mojego tekstu, kolejnego „wielkiego wtajemniczonego" epoki – Henryka Sienkiewicza, zatytułowane *Dwie łąki*; jednak skoncentrujmy się przez chwilę na autorze *Uczty* jako na wzorze filozofa, wzorze podziwianym i uznawanym przez cały wiek XIX.

Platon chrystianizowany od wieku XV i wreszcie schrystianizowany w XIX stuleciu był patronem wszystkich zwolenników piękna idealnego, które w pewnym momencie stało się jednym z atrybutów Boga i jako takie mogło wejść do świata chrześcijańskiej ortodoksji. Istotna też była tu słynna triada piękna, dobra i prawdy jakże bliska chrześcijańskim, bo przecież już nie pogańskim, moralistom i wyznawcom Absolutu w sztuce. Był to oczywiście Platon kreowany *ad usum Delphini*, jednak przez to już bliski wszystkim wspaniałym spłycaczom, od jakich roi się w wieku XIX. Przypomnę tu tylko jakże zacnego i poczciwego Józefa Ignacego Kraszewskiego, który admirował Platona – proroka chrześcijaństwa przez całe swoje pracowite życie. Oto kilka cytatów z pism autora *Caprei i Romy* oraz *Rzymu za Nerona*. Pierwszy z opublikowanej w 1854 roku *Powieści bez tytułu:*

> [...] każdy artysta pióra, ołówka czy dźwięku powołany jest do wylania na świat idei, z której zarodkiem się urodził, a którą do najwyższej potęgi rozwinąć i wykształcić jest obowiązany. Jeden malując piękno, podnosi oczu ku bóstwu i ideałowi odzwierzęcając człowieka, drugi śle mu do duszy z dźwiękiem pieśni myśl, która nicią niewidzialną z nią się łączy, trzeci odtwarzając kształty natury odkrywa w niej typ pierwotny idei Bożej, idealizując człowieka, świat wskazuje niemal jak dusza w tym ciele żyć powinna,

[5] Cyt. z *Ducha chrześcijaństwa* podaję w tłumaczeniu J. Parviego za: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 266. Jest to fragment części II, księgi III.

i dalej:

> [...] co pisze w człowieku, z człowieka to nie jednostka jego, to nie on, ale duch zły lub dobry, duch ludzkości, duch wieku, autor trzyma pióro, słucha głosu i wiernie go spisuje[6],

i może jeszcze z *Kartek z podróży*, w których opisuje podobiznę filozofa z Muzeum Neapolitańskiego słowami:

> Boski Plato, w przepasce na czole symbolicznej, mędrzec, którego mądrość nasza nie prześcigła do dziś dnia[7],

a – proszę mi wierzyć – cytatów takich są dziesiątki.

Platon i jego filozofia nieco zaburzali jednak dychotomiczny układ wartości tak charakterystyczny dla XIX wieku. Dlatego postarajmy się teraz wyostrzyć tezy i antytezy z tą cichą nadzieją, że dzięki temu zbliżymy się do upragnionej ostatecznej syntezy.

Piękno, jak to zacytowałem powyżej, „odzwierzęca" człowieka. Jest zatem po stronie jasnej, uduchowionej. Łatwo jest w związku z tym wysnuć wniosek, że ktoś, kto nie poświęci się sprawom ducha, nie uczestniczy w Platońskiej czy też postplatońskiej spirytualnej cyrkulacji przenikającej równie dobrze cały Wszechświat, co każdego człowieka, a właściwie jego duszę. Pojawia się zatem pytanie, czy starożytni, w domyśle poganie, mogli być uduchowieni, czy też w pełni mieścili się po stronie materii, ciała, zmysłowej rozkoszy, tego, co jest nietrwałe i przemijające. Oczywiście każda epoka próbowała tutaj znaleźć swoją własną odpowiedź, a wiek XIX wzorując się cokolwiek na ustaleniach XVIII stulecia, w miarę sprawnie i szybko rzecz całą rozstrzygnął na sposób „filozofski" i co tu ukrywać – „filozofsko" niemiecki. Przez całe dziesięciolecia, by nie powiedzieć stulecia, przewija się przeświadczenie o materialności antyku i duchowości chrześcijaństwa. Sztuka starożytna to sztuka doskonale ucieleśniająca jedność idei i materii, idealnej treści w pięknej formie, a Grecja, bo nie Rzym, to kraina zamieszkała przez pięknych, nagich ludzi hołdujących naturalnemu instynktowi piękna, „dzieci natury" żyjących w zgodzie z prawami pięknego krajobrazu i dobroczynnego klimatu. Odniesienie do pogańskości stanowi świat zewnętrzny, jego zmysłowe dobra i pokusy, a właściwym twórcą i jednocześnie adresatem sztuki jest, jak to określał Józef Kremer: „naród-artysta", „lud-poeta"[8], wolny i oddany sprawom wol-

---

[6] J.I. Kraszewski, *Powieść bez tytułu*, Kraków 1962, cyt. z tomów III i IV, odpowiednio ze s. 137 i 155.

[7] J.I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864*, t. II, Warszawa 1977, s. 103. Druga część *Kartek z podróży* ukazała się drukiem w 1874 roku.

[8] Por. J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. I: *Wstępne zasady estetyki. Dzieje artystycznej fantazji*, Warszawa 1877, s. 17. Jest to fragment Listu II, zatytułowanego *Ogólny widok na sztukę* powstałego w roku 1841.

ności, który wręcz domaga się kolejnych arcydzieł wzorowanych niemal – cóż za umiejętność przewidywania – na Winckelmannowskim ideale „szlachetnej prostoty i spokojnej wielkości". Harmonijny świat stwarza harmonijne, statyczne arcydzieła, doskonała równowaga idei i reprezentującej ją formy pozwala zapomnieć o dramatyczności losu ludzkiego. Nawet bogowie greccy są „[...] ciepli i czarowni, tak pełni spokojnego majestatu i wspaniałej wesołości, tak dumni i tkliwi zarazem"[9], a jednocześnie, jak pisał Schelling: „Zasadą dominującą mitologii greckiej [...] pozostawała [...] ciągle zasada realistyczna, czyli skończona", podczas gdy „[...] absolutna przewaga pierwiastka idealnego nad realnym, duchowego nad cielesnym była zasadą chrześcijaństwa"[10].

Pojawiają się pytania – jak dalece sztuka starożytna, w domyśle, bo nie jest tu najważniejsze: pogańska, była uduchowiona i czy duchowość ta, przynajmniej w dziewiętnastowiecznym oglądzie tej sztuki, mogła być przeciwstawiona duchowości chrześcijańskiej. Czytając dziesiątki opisów antycznej Grecji, możemy dojść do wniosku, że duch stał się nagle doskonałą formą, w niej się objawił i w sposób ostateczny oraz skończony ucieleśnił i objaśnił. To właśnie „czciciele formy", zwolennicy hasła „sztuka dla piękna", bo nie „sztuka dla sztuki", przenieśli na parnasistowskich skrzydłach wizję pogańskiego, sensualnego, materialnego, doskonale statycznego i skończonego świata ponad czasem i przestrzenią, czyniąc z niej jedną z najdłużej trwających w epoce nowożytnej idei zdolnej pobudzać umysły i wyobraźnię jeszcze w międzywojennych latach XX wieku. Oddajmy jednak jeszcze na chwilę głos Schellingowi. W swej *Filozofii sztuki* pisał:

> Antyk stawia sobie za cel to, co konieczne, i podejmuje to, co idealne, o tyle tylko, o ile wymaga tego konieczność; nowożytność czyni sam ideał czymś samodzielnym i koniecznym,

a w innym miejscu:

> [...] sztuka antyczna kierowała się całkowicie na to, co konieczne, ścisłe, istotne, nowożytna natomiast kształtowała to, co przypadkowe i nadawała mu niezależną egzystencję[11].

To nie, jak chciał Hegel, omawiając formę sztuki klasycznej, zewnętrzna idea adekwatnie wcieliła się w postać będącą „postacią przysługującą idei zgodnie z jej pojęciem i z którą może ona dlatego jednoczyć się w wolnej, dosko-

[9] Tamże, s. 17. Jak pisał dalej autor *Listów* o Platonie: „boski Plato, który pierwszy rozum i myśl na tronie osadził i wyrzekł, iż jest pokrewieństwo między duchem człowieczym a nieskończonością wiekuistą".

[10] F.W. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 122 i 123.

[11] Tamże, s. 225 i 208.

nałej harmonii"[12], ale sama postać stała się swą własną ideą, doszło do estetycznego i pośrednio etycznego, bo przecież piękno i dobro muszą się ze sobą na tym poziomie abstrakcji zjednoczenia połączyć, wyemancypowania tego, co będąc czymś zewnętrznym, nagle zaczęło decydować o wizerunku już nie tylko pogańskiego antyku, ale także sztuki współczesnej. Zagrożenie tą sytuacją dostrzegli wszyscy zwolennicy czystej duchowości pojmowanej w myśl wskazań religii chrześcijańskiej, którzy w bardziej lub mniej zdecydowany sposób próbowali się „czcicielom" antyczno-pogańskiej formy przeciwstawić. Jak pisał nieoceniony Teofil Lenartowicz:

> Co to za nowa choroba, co za poganizm nowy, albo raczej do starego powrót, to piękno i prawda, o której tak często po pismach wykrzykniki czytam. Czy to kraj już się wstydzić zaczyna naszej Matki Boskiej Częstochowskiej, czy to my na jakichś Greków wychodzim? Oj warto by tym apostołom piękna i prawdy powiedzieć prawdę, a wypędzić ze słownika ten filozoficzny maniak. Cóż to my w miejscu *Zdrowaś Maria* będziemy uczyć małe dzieci: „Pozdrowiona bądź Sztuko, która ożywiasz kamienie rzeźbiarskie i płótna, która robisz rytmy". Bogini ta w godzinę śmierci pewnie się nie pomodli za nami. Wyrzućcie co prędzej tego bałwana z narodowej myśli. Ideologia niemiecka i manicheizm to dwie zmory, przeciw którym należy szczerze a surowo wystąpić[13].

Wtórował mu zaś Wincenty Pol, nawołując, aby każdy artysta „ocucił serca z pogaństwa, rozgrzał do prawd religijnych, a przez uczucia narodowe, ziemskie i po ludzku święte sprowadził na drogę chrześcijańskiego żywota i postawił je w punkcie, gdzie szafarzem łask Ducha jest Kościół"[14].

Tak więc około połowy XIX wieku i nieco później artyści nasi nie bacząc na aktualny stan sztuk plastycznych, które w Polsce w tym czasie trudno jest

---

[12] G.W. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, przekład J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964, s. 131.

[13] Cyt. za: J.I. Kraszewski, T. Lenartowicz, *Korespondencja*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył W. Danek, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 21–22. Opinie tego typu trwały przez cały wiek XIX. Jeszcze w roku 1894 ksiądz A. Brykczyński pisał: „Nagość w sztuce jest czysto pogańska, a chrześcijanizm nigdy jej nie uznawał, ponieważ jest ona następstwem grzechu pierworodnego [...]dopiero wiek XV, a więcej jeszcze XVI, tj. tak zwana epoka odrodzenia albo raczej spoganienia sztuki, zaczęła przedstawiać dziecię Jezus bez ubrania [...] z tej epoki pochodzą nagie aniołki, półnagie kobiety i w ogóle wszędzie znać poganizm z jego lubieżnymi i nieprzyzwoitymi pozami". Cyt. za: W. Bałus, *Renesans w wieku XIX i XX: fascynacja i sprzeciw*, [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 2002*, Łódź 2003, s. 19–20. O utrzymanej w duchu „pogańskim" dziewiętnastowiecznej recepcji sztuki renesansu pisze też M. Zgórniak w pracy; *Wokół renesansu w architekturze XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki", z. 18, Kraków 1987; zob. też wiele uwag na ten temat w *Recepcji renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji...*, szczególnie w kontekście roli J. Burckhardta przy kreowaniu wizerunku renesansu w kulturze dziewiętnastowiecznej.

[14] Jest to fragment odautorskich *Objaśnień* zawartych w: W. Pol, *Wit Stwosz, poemat z pomników historycznych XV wieku przez...*, Lwów 1876, s. 66.

podejrzewać o cokolwiek, a cóż dopiero o realizację zasad absolutnego piękna, a bacząc na aktualny stan estetyki i poezji postromantycznej, nawoływali do powrotu do źródeł sztuki, jakimi miały być wierność doktrynie chrześcijańskiej i tradycyjnym polskim narodowym wartościom. Antyk pogańsko-sensualno, by nie powiedzieć seksualno-grecki miał się wyczerpać, a tym bardziej nie mógł go zastąpić antyk rzymski, ponieważ starożytny Rzym miał w XIX wieku, oprócz nielicznych okresów, wyjątkowo złą opinię. Idealne, będące w zgodzie z naturą, harmonijne, oddane sztuce „życie po ateńsku", przeniesione na grunt Rzymu stało się własną parodią. Uczty przemieniły się w orgie, sztuka w naśladowanie sztuki, wolność w niewolnictwo, nowa myśl w eklektyczne kompilacje, uczucia w pożądanie, młodość w starość, zmysły w nieznającą miary rozpustę, świt cywilizacji w jej schyłek. Pomijając ściśle rodzime konotacje łączące Grecję z Polską, która śpi w niewoli, lecz niechybnie się z niej otrząśnie, oraz relacje między Rzymem-Rosją carską i Polską-Nową Grecją, o których pisałem w innym miejscu i dlatego tutaj rzecz całą jedynie sygnalizuję[15], dopiero starożytny Rzym staje się naprawdę pogański, ponieważ jego wizerunku nie łagodzi delikatny blask ideału płynący z doskonałej, klasycznej formy. Jak pisał o tym Sienkiewicz:

> [...] Attyka nie będąc nieokreśloną ani straszną, jest przecie intelektualną macierzą całej cywilizacji. [...] Jest ona słońcem świata starożytnego, a po swym zachodzie dziejowym pozostawia jeszcze blask tak mocny, że z tych promieni narodzi się renesans po średniowiecznej pomroce [...][16],

podczas gdy w recenzji obrazu Henryka Siemiradzkiego pt. *Kaprea za Tyberiusza* przyszły autor *Quo vadis* takimi oto słowy opisywał ukazaną przez malarza scenę:

> Orgia trwała widocznie przez całą noc, bo gdy kółko ucztujących opuściło *triclinium*, by odetchnąć świeżym powietrzem, już świt bieli bladym światłem skały i morze. Pijani uczestnicy tworząc szalony korowód wychodzą z korytarza skał na sam brzeg. Tańczą jeszcze, biją w bębenki i dmą w tybie – gdy wtem część uczestników koła przeraża się nagle strasznym widokiem. Oto u stóp urwiska leżą trupy skazanych. [...] Chwila straszliwie dramatyczna. Ci, którzy ujrzeli nagle trupy, zatrzymują się jakby rażeni piorunem – szał mija [...] a na twarzach, jeszcze zarumienionych, maluje się przerażenie i obłęd. Są to rozbestwione, a zarazem spiorunowane strachem zwierzęta[17].

---

[15] Por. W. Okoń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.

[16] Cyt. za: B. Biliński, *Świat antyczny w twórczości Henryka Sienkiewicza (prolegomena)*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa. Materiały konferencji naukowej, listopad 1966*, red. A. Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1968, s. 184.

[17] H. Sienkiewicz, *Dzieła*, t. LII, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1952, s. 240. Por. też na ten temat uwagi w moim artykule pt. *Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis"*, „Roczniki Humanistyczne", Lublin 1998, t. XLVI, z. 4.

Takich opisów można przytoczyć dziesiątki, podobnie jak obrazów ukazujących rozliczne orgie, kaźnie, targi niewolników i ogólny upadek Cesarstwa Rzymskiego, które musiało upaść, by mogła zatryumfować idea chrześcijańska, i które w dziewiętnastowiecznej historiografii upadało nawet w czasach pełnego rzeczywistego rozkwitu. Chrześcijanie, będący po stronie ducha, musieli zwyciężyć antycznych pogan stojących po stronie materii. Doszło tu bowiem do skomplikowanej gry pomiędzy przeznaczeniem a koniecznością, między tym, co nowe, i tym, co stare, co sprzyja pochodowi dziejów i co temu pochodowi zaprzecza. Jak to subtelnie i wnikliwie opisywał Schelling, cokolwiek zaprzeczając swym uprzednim miłującym antyk tezom:

> Cała starożytność może być rozważana jako tragiczny okres historii. Również los jest opatrznością, ale oglądaną w sferze realnej, podobnie jak opatrzność jest losem, ale oglądanym w sferze idealnej. Wieczna konieczność objawia się w czasie jej tożsamości z opatrznością jako przyroda. Tak było u Greków. Wraz z odpadnięciem od opatrzności objawia się ona przykrymi i gwałtownymi ciosami jako los. Aby umknąć losowi jest tylko jeden środek, mianowicie, rzucić się w ramiona opatrzności. Takie było poczucie świata w owym okresie najgłębszej przemiany, kiedy los zsyłał swe ostatnie złe zrządzenia na całe piękno i wspaniałość antyku. Oto dawni bogowie utracili moc, milczały wyrocznie, ustały obrzędy i bezdenna przepaść pełna dzikiego przemieszczania wszelkich żywiołów byłego świata wydawała się otwierać przed rodzajem ludzkim. Nad tą ciemną przepaścią jako jedyny znak pokoju i równowagi sił pojawił się krzyż, niby tęcza drugiego potopu[18].

Nie wiem, ile osób mogło w dziewiętnastowiecznej Polsce czytać opublikowaną dopiero w 1859 roku *Filozofię sztuki*, z której zaczerpnąłem te zdania, ale pewne jest, że słynny filozof zawarł w nich wiele „wędrujących idei", które były obecne w myśli europejskiej już w wieku XVIII, a w pełni nabrały znaczenia w XIX stuleciu. Historiozofia przemiany i konieczności, wskazanie na rolę Opatrzności zastępującej antyczne Fatum, bogowie, którzy utracili moc, krzyż ponad pogańskim światem, to figury myślowe jakże bliskie wszystkim romantykom, ale też, co charakterystyczne, rozlicznej w XIX wieku „dziatwie Apollina", która z całego tragizmu dziejów antycznych wyniosła przeświadczenie, że wprawdzie chrześcijaństwo musiało zwyciężyć, ponieważ taka była kolej rzeczy, jednak i tak pogańska starożytność miała swoje uroki i ponęty możliwe do ukazania poprzez sztuki słowa i obrazu w sposób cokolwiek sensualny i hedonistyczny. Po okresie znudzenia sztuką antyczną – przypomnę słynne nawoływania ówczesnych krytyków, iż wszyscy mają dość sztuki starożytnych Greków i Rzymian – zaczęły powracać rozliczne „poganki" – najczęściej były to piękne kobiety, często przez swe zmysłowe zachowanie wręcz niegodne tego godnego określenia, oraz w wersji złago-

[18] F.W. Schelling, dz. cyt., s. 99.

dzonej „idylle" i „bukoliki" antyczne zapełniające pracownie wielu akademików i powielane w tysiącach egzemplarzy ówczesnych pism ilustrowanych[19]. Z „głębinowej" mitologii pozostał jedynie naskórek liryczno-erotycznych opowieści, z idei – opis przyjemności płynących z kontaktu z greckim lub rzymskim krajobrazem, z autentycznego przeżycia – forma kompensacji, lekarstwo dla zbolałych zmysłów człowieka przemijającego wieku. Jako dowód podam dwa cytaty. Pierwszy z nich pochodzi z „Kłosów" z 1889 roku i jest fragmentem recenzji słynnej *Fryne* Siemiradzkiego:

> Ten lazur morskiej zatoki [...] te pełne harmonii kontury greckiej świątyni [...] ta piękna hetera ukazująca tłumowi całe bogactwo wdzięków z klasycznym bezwstydem, cała malowniczość strojów, barw, gry słonecznych promieni [...] wszystko to składa się na jakąś wizję radosną, która napełnia widzów uczuciem błogości, o które tak trudno w naszych naprawdę niewesołych czasach[20].

Drugi jest zaś z roku 1900 i opisuje dzieło A.H. Schrama zatytułowane *Zemsta nimf*:

> [...] gromada nimf ponętnych młodością i życiem, narysowanych i namalowanych wybornie, z krzykiem i śmiechem wyciągnęła [...] z [...] gęstwiny brzydkiego Sylena, by go zanurzyć w falach rzeki. On im się opiera, one zaś nie przeidealizowane ani trochę, realistycznie pojęte i odtworzone podług wiedeńskich modelów, sympatyczne swoją zdrową urodą, bawią widza wyrazem dziecięcej pustoty rozlanym na licach, w poruszeniach zwinne i gibkie, chociaż nie dość mocne by pokonać leśnego potwora, każdem przegięciem muskularnych rąk, nóg i torsów wyrażają wysilenie wiernie odtworzone z natury[21].

Jak widzimy, kiedy rozum śpi, naprawdę budzą się potwory, a ideał dziewiętnastowiecznej myśli estetycznej sięgnął tutaj recenzenckiego bruku, ale tak to już bywa z ideałami nawet tak pięknymi jak absolutystycznie pojmowana mitologia czy pogański antyk.

Na początku XX wieku, a może nieco wcześniej, wszyscy byli już przekonani, że „Bogowie odchodzą". Na obrazie G. Girardota pod tym tytułem, malowanym, jak to określono, „*à la* Böcklin", doszło do zderzenia smutnej, nagiej, lecz nie w antyczny sposób, rzeczywistości z „klasycznymi przedstawicielami tajemnic żywiołów". Jak to opisywano:

> Przeraźliwy krzyk gwizdawek okrętowych głuszy wolny głos syren, trytonom metalowe bawidełka wydzierają władzę w ich własnym żywiole. Piękne twory wyobraźni ruguje ludzka przemyślność przez chciwość wiedziona[22].

---

[19] Piszę o tym szerzej w książce *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, szczególnie rozdział zatytułowany *Między mitem a sielanką*.

[20] „Kłosy" 1889, nr 1247, s. 362.

[21] „Tygodnik Ilustrowany" 1900, nr 13, s. 252.

[22] „Tygodnik Ilustrowany" 1908, nr 5, s. 103.

Pogański Pan umiera nieustannie, a Chrystus, jak w *Legendach* Klabunda, zabiera Muzy do nieba, przeistaczając Klio w św. Katarzynę, Kaliope w św. Apolonię, Euterpe w św. Eufrozynę, Polihymnię w św. Eugenię itd.[23] Do podobnych ekscesów dochodzi również w opowiadaniu Sienkiewicza zatytułowanym *Na Olimpie*, w którym święci Piotr i Paweł doprowadzają do upadku antycznych bogów, pozostawiając jedynie Apollina, który dzięki temu może usiąść z formingą „u nóg Apostoła", a Muzy skupione „na kształt białych łabędzi" drżącymi z trwogi głosami mogą „śpiewać z cicha dziwne, nie zasłyszane dotąd nigdy na wysokościach Olimpu słowa: «Pod Twoją obronę uciekamy się Święta Boża Rodzicielko...»" i jak dalej pisze Sienkiewicz, „[...] tak śpiewały na wrzosowiskach, podnosząc w górę oczy jako białogłowe mniszki pobożne"[24].

Nie chciałbym jednak takim mimowolnie parodystycznym akcentem kończyć mojego tekstu. Dlatego przypomnę jeszcze nazwiska artystów i myślicieli jakże ważnych dla przełomu XIX i XX wieku i cokolwiek bardziej modernistycznych niż autor *Quo vadis*. Pierwszy z nich to Gustaw Klimt, który w 1902 roku ukończył i wystawił w swym lipskim atelier statuę Beethovena. Autor słynnego i być może inspirującego Sienkiewicza *Chrystusa na Olimpie* zamieścił na zewnętrznej płycinie oparcia tronu, na którym siedzi muzyczny geniusz, sceny wyobrażające dwa przeciwstawne światopoglądy. Na pierwszym planie naga Afrodyta niesiona na muszli przez trytona podnosi wzbraniająco ręce, obok niej z fal wynurza się jedna z Nereid. Nieco dalej, ze skalnego występu ku bogini miłości zwraca się św. Jan Apostoł w fanatycznym, potępiającym geście. Ponad tym, na drugim planie, wyobrażona została scena ukrzyżowania. Po prawej wynurza się z morza słońce symbolizujące powstanie nowej kultury ludzkości, trzeciego ezoterycznego królestwa. Dwie oddzielone od siebie grupy figur połączone zostały wspólnym, rozległym krajobrazem. Afrodyta, nieświadoma oskarżenia, ustępuje przed postacią św. Jana, który gniewnie wskazując na piękne antyczne bóstwo bezczeszczące miejsce cierpienia, potępia grzeszną i zmysłową miłość. Na reliefach poręczy pomnika przedstawiono grecki mit o Tantalosie symbolizujący niezaspokojone pragnienia oraz Ewę kuszącą Adama w raju – symbol pożądania i zmysłowej namiętności w judeochrześcijańskim ujęciu grzechu pierworodnego. Reliefy miały w zamyśle artysty być streszczeniem dotychczasowej kultury ludzkości, świat antyczny został oddzielony i jednocześnie połączony ze światem chrześcijańskim, a zadaniem prawdziwego twórcy winno być zespolenie obu światopoglądów, co według Klingera udało się właśnie Beethovenowi[25].

---

[23] *Dziewięć muz* – tekst z *Legend* Klabunda przedrukowano w „Tygodniku Ilustrowanym" 1938, nr 1, s. 14.

[24] H. Sienkiewicz, *Na Olimpie. Legenda*, [w:] tenże, *Baśnie i legendy*, wyboru dokonał T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1986, s. 95–96.

[25] Por. P. Kühn, *Max Klinger*, Leipzig 1907, a także W. Lübke, F. Haack, *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Bd. II, Esslingen 1925. Beethoven jest tutaj postacią heroicz-

W *Ewolucji boskiej. Od Sfinksa do Chrystusa* Edouarda Schuré, jednego z ojców duchowych, jak chce Zdzisław Kępiński, i naszych modernistów, w tym przede wszystkim S. Wyspiańskiego[26], czytamy o „węźle gordyjskim" zapętlonym w starożytnej Grecji, węźle prowadzącym od cyklu religii politeistycznych do chrześcijaństwa. Jak pisze autor *Wielkich wtajemniczonych*: „[...] nigdy ludzkość nie odnalazła tej przedziwnej równowagi między duszą a ciałem, tej cudownej przenikliwości umysłu i ciała, które nadawało skrzydła zarówno atletom olimpijskim, jak i słowu Platona", podczas gdy „dzisiaj surowe cienie ascetyzmu chrześcijańskiego, potężne rusztowanie cywilizacji opartej na mechanice i pracowite budowle wiedzy materialistycznej tłoczą się i sterczą jak nieprzebyte łańcuchy górskie między nami a świetlistą Arkadią, do której rwie nas tęsknota"[27]. Dla Schurégo Grecja, podobnie jak dla Nietzschego[28], to już nie tylko apolińska kraina światła, harmonii i piękna (Apollo był dla niego „statycznym bogiem Objawienia"), lecz także dionizyjski kraj tajemnych misteriów („Dionizos dynamicznym bogiem ewolucji"), a Chrystus jawił się pod podwójną postacią: „Chrystusa kosmicznego" zstępującego ze świata duchowego na świat fizyczny „poprzez plan astralny" i „Jezusa historycznego". Tak naprawdę nie istnieją tu już ani pogański antyk, ani chrześcijańska epoka nowożytna, ale dwa Kosmosy – Mądrości i Miłości, które powinny się połączyć. Wszystko staje się w planie retrospektywnym i prospektywnym jednością: Żmichowska pisze powieść na pograniczu odchodzącego romantyzmu i rodzącego się neopogańskiego parnasizmu, Sienkiewicz opisuje tajemniczą zasłonę oddzielającą Łąkę Żywych i Łąkę Martwych[29], Chrystus utożsamiany jest z Erosem, a w *Duchu chrześcijaństwa* pojawiają się rozmyślania na temat „natury tajemnicy", nie ma bowiem, jak pisał Chateaubriand, „wcale religii bez tajemnic, to one właśnie, obok ofiary, są podstawą kultu. Bóg sam jest wielkim sekretem przyrody. Bóstwo było zasłonięte w Egipcie, a sfinks spoczywał na progu świątyń [...]"[30].

Cud helleński miał według Schurégo polegać na „najdoskonalszym wypowiedzeniu Boskości w Człowieczeństwie przez Piękno"[31], lecz czy nie jest to cud każdej wielkiej sztuki i czy tajemnica nie jest też tutaj siłą niezbędną? Pozwolisz Czytelniku, że pozostawię te pytania, przynajmniej w tym momencie, bez odpowiedzi.

---

ną, „nowym Adamem", wyrazicielem piękna i zmysłowej radości starożytnych Greków, typem człowieka szlachetnego i uduchowionego, ucieleśniającego jednocześnie powagę ery chrześcijańskiej.

[26] E. Schuré, *Ewolucja boska. Od Sfinksa do Chrystusa*, przeł. A. Leo-Rose, Warszawa 1926. Por. też Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984.

[27] E. Schuré, dz. cyt., s. 199–200.

[28] Zob. na ten temat: M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, „Twórczość" 1961, nr 11.

[29] Zob. opowiadanie Sienkiewicza *Dwie łąki*, [w:] tenże, *Baśnie i legendy*.

[30] Fragment *Ducha chrześcijaństwa* z części I, księgi I, cyt. za: *Manifesty romantyzmu...*, s. 264.

[31] E. Schuré, dz. cyt., s. 199.

DZIEWICA, POWIEŚCI I MATEJKO

Aby być klasykiem, trzeba łączyć wszelkie, z pozoru sprzeczne talenty i żądze tak, aby szły w jednym zaprzęgu.
Friedrich Nietzsche

Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XIX wieku to w Polsce czas batalii o nową, bliską pozytywistycznym ideałom, realistyczną w swej istocie sztukę oraz okres szczególnego rozkwitu malarstwa historycznego. Dość przypomnieć, że działalność grupy artystów i krytyków związanych z warszawskim „Wędrowcem" pokrywała się w czasie z powstaniem szeregu monumentalnych dzieł Jana Matejki, a scjentyzm i wiara w nowe Taine'owskie ideały nie przeszkadzały krytyce w hymnach pochwalnych na cześć obrazów nie tylko krakowskiego mistrza, ale także takich twórców parających się problematyką historyczną, jak Henryk Siemiradzki czy Józef Brandt[1]. Aby jednak od razu wejść *in medias res* przytoczę fragment recenzji (1887) *Dziewicy Orleańskiej* Matejki pióra Stanisława Witkiewicza. Według tego zwolennika zasad „harmonii barw" i „logiki światłocienia":

> [...] święci Matejki niczym, absolutnie niczym, oprócz tego, że wiszą w powietrzu, nie różnią się i nie wydzielają. Archanioł: ordynarny drab z karkiem wołu, z wymęczoną twarzą aktora, z szarymi śladami po ogolonym zaroście i rudą peruką clowna; jedna ze świętych na olbrzymich grubiańskich łapach podaje, z niemożliwym przedrzeźnianiem wdzięku, lilię na końcach palców; druga załamuje ręce tak grube, jak dobrze rozwinięte nogi. Czy takie osoby w naszym pojęciu, mogą być uosobieniem jakiegokolwiek wyższego, idealniejszego pierwiastka natury ludzkiej? Czym one są w stosunku do Joanny? Czym mogą jej imponować i którym ze swoich potwornych wdzięków budzić jej entuzjazm? Żadnym![2]

Trzeba przyznać, że nawet specjalnie nieprzebierający na co dzień w słowach Witkiewicz pofolgował tu sobie, a wynikało to być może z większego niż za-

---

[1] Piszę o tym w książce: *Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002. Por. też teksty [w:] *Dziewica Orleańska Jana Matejki. Materiały II seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu, Rogalin, 9–10 listopada 2001*, pod red. S. Czekalskiego, Poznań 2003 (szczególnie artykuły J. Kowalskiego, M. Haake, S. Czekalskiego).

[2] S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. 1: *Sztuka i krytyka u nas*, wstęp i komentarze M. Olszaniecka, Kraków 1971, s. 351. Jest to fragment artykułu pt.: *„Największy" obraz Matejki*, pierwodruk w „Wędrowcu" 1887, w nrach: 1, 3–6, 8.

zwyczaj nagromadzenia krytycznej żółci spowodowanego dłuższą przerwą w recenzowaniu obrazów przez co, jak pisał, „estetycy warszawscy odetchnęli i znowu dzieją się potworności"[3]. Może niezbyt grzecznie jest rozpoczynać tekst poświęcony „największemu obrazowi Matejki" od uświadomienia sobie, że znajdujemy się oko w oko z artystyczną „potwornością", jednak musimy mieć to w pamięci, aby ewentualnie Witkiewiczowski sąd odkłamać lub, co też jest możliwe, potwierdzić. Zanim jednak przejdę do wartościowania dzieła mistrza Jana, chciałbym przypomnieć, że w czasie kiedy powstawała *Joanna d'Arc*, czyli w latach 1883–1886, przez Polskę przetoczyła się jedna z najważniejszych dziewiętnastowiecznych batalii na temat sztuki o tematyce historycznej, spowodowana publikowaniem kolejnych tomów *Trylogii* Henryka Sienkiewicza, spośród których szczególnie *Ogniem i mieczem* (druk w warszawskim „Słowie" od 2 maja 1883 do 1 marca 1884 roku, krakowski „Czas" drukował je z jednodniowym poślizgiem), wywołało wiele polemicznych i dotykających sedna relacji pomiędzy historią a dziełami literackimi i malarskimi wypowiedzi[4]. Być może przypadkiem jest też, że *Dziewica Orleańska* została ukończona w Krakowie w maju 1886 roku, a *Potop* Sienkiewicza w Kaltenleutgeben w sierpniu tego roku, jednak, jeżeli założymy, że, jak uważano w XIX wieku, to opiekująca się Polską Opatrzność chciała, aby dzieła te powstały, zbieżność dat nie może być tutaj wynikiem zupełnego przypadku.

Przyglądając się ówczesnym rodzimym sporom o powieść historyczną, wyprzedzającym nieco batalię krytyczną Witkiewicza[5], łatwo jest zauważyć, że cykl powieściowy Sienkiewicza, a także inne utwory o tematyce osadzonej w przeszłości, były najczęściej pretekstem do wypowiedzi na temat przyczyn upadku Polski, cech charakteru narodowego, słabości lub siły naszej dawnej sztuki oraz dróg, jakimi należy iść, aby przyszłość była znacznie szczęśliwsza – w domyśle: wolna politycznie – niż teraźniejszość. Podstawową kwestią było jednak artystyczne dążenie do prawdy pojmowanej nie tylko jako tzw. prawda artystyczna, ale też prawda przedstawienia, prawda detalu lub szczegółu, prawda ukazywanego „typu" i „charakteru" oraz, na najwyższym stopniu abstrakcji, historiograficzna „prawda dziejowa", w którą wierzyli zarówno spóźnieni epigoni romantyzmu, jak i zwolennicy nowej sztuki. Ową „prawdę dziejową" było dosyć trudno zdefiniować, ponieważ z natury rzeczy osiągali ją, najczęściej dzięki prowidencjalnym inspiracjom, nieliczni, jednak mogła dotyczyć zarówno doboru ukazywanego momentu historycznego, jak i przede wszystkim jego ideowej, wyrwanej

[3] Cyt. za komentarzem M. Olszanieckiej, tamże, s. 880.

[4] Por. *Trylogia Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki*, wyboru dokonał i oprac. T. Jodełka, Warszawa 1962.

[5] Por. *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985; T. Bujnicki, *Sienkiewicz i historia. Studia*, Warszawa 1981, a także *Trylogia Henryka Sienkiewicza...*

z prostych związków przyczynowo-skutkowych i czasowych interpretacji. Pozytywiści generalnie uważali, że dzieło o tematyce historycznej, jako sprzeczne z prawdą potocznego, życiowego doświadczenia i w tym sensie nieprawdziwe, nie ma sensu. Wystarczy przytoczyć opinię Aleksandra Świętochowskiego, *nota bene* miłośnika twórczości Matejki, który w artykule poświęconym *Ogniem i mieczem* zatytułowanym *Fałszywe arcydzieło* pisał wprost: „Taine, wobec znakomitych utworów Flauberta, miał odwagę wypowiedzieć słuszne zdanie, że tak zwana historyczność powieściowa jest prostym kłamstwem"[6]. Musimy jednak pamiętać, że jeden z koryfeuszy nowej, zwalczającej historię sztuki, a jednocześnie przyszły twórca *Faraona* – Bolesław Prus uważał, również oceniając pierwszą część *Trylogii*, że rdzeniem wielkiej sztuki jest przedstawienie „najogólniejszych przyczyn i najstalszych praw, jakie rządzą światem, przede wszystkim światem ludzkim, tudzież najogólniejszych przyczyn i najstalszych cech, jakie spotykamy w zjawiskach"[7], a nie była to opinia odosobniona.

Powróćmy w tym momencie do naszej *Dziewicy Orleańskiej*, o której w anonimowym, zamieszczonym w krakowskim „Czasie" artykule pisano:

> Ze wszystkiego, co dotąd duch cywilizacyjny Polski wydał w dziedzinie poezji, literatury i sztuki *Joanna d'Arc* Matejki jest bezsprzecznie pierwszą kreacją znaczenia powszechno-dziejowego. W sferze sztuki jest to wypadek równorzędny wielkim czynom, w których naród spełnia jakąś misję ze sfery ogólnocywilizacyjnej. [...] Wielka bohaterka i męczennica francuska już nie będzie dla nas tylko wielką Francją, ale upostaciowieniem wiary i miłości ojczyzny, postacią ogólnoludzką nam wspólną, a jedyną w dziejach ludzkości. W naszych czasach [...] tylko Polak mógł odczuć i zrozumieć rolę i misję w ten sposób pojętej postaci [...] jest to wielkie wobec całej Europy i pełne znaczenia wyznanie wiary narodu, dzisiaj tak ciężko próbowanego i prześladowanego[8].

Przytoczyłem obszerny fragment recenzji pióra najprawdopodobniej Mariana Sokołowskiego, aby przypomnieć, na jakich retorycznych diapazonach odczytywano wówczas dzieła uznane za zgodne z prawdą dziejową, łamiąc nawet powszechną w ówczesnej polskiej krytyce zasadę, aby doceniać i chwalić tylko te obrazy o tematyce historycznej, które ukazywały sceny z historii narodowej (tematykę antyczną traktowano szczególnie: alegorycznie-narodowo lub parnasistowsko-estetycznie, niestety z braku miejsca nie mogę tego zagadnienia szerzej omówić). Dość przypomnieć na przykład opinię wygłoszoną w związku z obrazem pędzla Stefana Bakałowicza *Małgorzata z Navarry ocalająca życie dworzaninowi w Noc św. Bartłomieja*:

---

[6] Piszę o tym obszerniej w *Stygnącej planecie...*, s. 103 i n. Por. też: M. Brykalska, *Aleksander Świętochowski. Biografia*, Warszawa 1987.

[7] Cyt. za: *Trylogia Henryka Sienkiewicza...*, s. 170.

[8] *Wystawa obrazów. „Wjazd Joanny d'Arc do Reims" Jana Matejki*, „Czas" 1886, nr 122. Cyt. za komentarzem M. Olszanieckiej do: S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 897.

Historyczny obraz z własnych nawet dziejów, jest to przedsięwzięcie wymagające od malarza wielu i tak ważnych warunków, iż mało jest artystów, co się rzucają na to trudne pole, a cóż dopiero gdy chodzi o historię obcego nam narodu[9].

Podczas gdy w dziele Matejki, według Sokołowskiego, mamy do czynienia z zanurzonym w żywiole alegorii dziełem historiozoficznym, formą upostaciowienia abstrakcyjnej idei, przesłaniem głoszącym, że – jak pisano, nie bacząc na carską cenzurę w petersburskim „Kraju":

Panowanie siły i przemocy fizycznej może się rozchwiać jak mgła wiosenna w jednej chwili – to jest idea, którą przede wszystkim obraz jasno, zrozumiale a potężnie wyraża,

przez co, jak uważał ks. Eustachy Skrochowski:

Dla narodów opuszczonych przez wszystkie potęgi ludzkie, zgniecionych i bezsilnych, byle wierzących w Boga i chcących Bogu służyć, jest zawsze Bóg[10].

Dlaczego zatem opisującym dzieło Matejki, skoro wyrażało ono tak szczytne, parareligijne idee, nie podobali się namalowani na nim Archanioł Michał i święte Katarzyna i Małgorzata. A nie podobali się naprawdę, jeśli nawet taki zwolennik „idealnego realizmu" i apologeta twórczości krakowskiego mistrza, jak Henryk Struve, nie widział dla nich miejsca w kompozycji obrazu[11], a w „Tygodniku Powszechnym" pisano, że: „Matejkowscy aniołowie wyglądają, że trywialnego porównania użyjemy, jak gimnastycy cyrkowi, skaczący przy pomocy trampoliny przez płótno lub poustawiane obok siebie konie"[12]. Podobnie w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym" Zygmunt Sarnecki wybrzydzał, iż w *Dziewicy Orleańskiej* aniołek „lata w bezpowietrznej atmosferze" i „brak powietrza czyni go ciężkim"[13].

Oczywiście tego typu wypowiedzi, podobnie jak opinię Witkiewicza, możemy położyć na karb pozytywistyczno-realistycznej psychozy, jednak na pewno był od niej wolny zarówno Struve, jak i Stanisław Tarnowski, który, co ciekawe, także ganił ten fragment płótna Matejki, zauważając, że:

Święta Katarzyna, która nachyla się ku Joannie i podaje jej męczeńską palmę, naprzód – przepraszamy za ten brak uszanowania – jest tak ubrana czy nie ubrana, jak kobieta, która się myje czy ma się myć. [...] Potężny św. Michał wygląda nie na wodza niebieskich wojsk, ale na ziemskiego siłacza, cyrkowego Herkulesa. Do tego [...] wszyscy [święci – dopisek W.O.] [...] są za wielcy, za blisko, za nisko; a co najgorsze dopiero wszyscy troje mają ciała, mają wagę, ciążą do środka ziemi. [...]

[9] „Tygodnik Ilustrowany" 1877, nr 80, s. 4.

[10] Opinia Skrochowskiego w: „Przegląd Powszechny" 1886. Dodatek do nru 31, z. 7, t. XI, s. VII, por. też komentarz M. Olszanieckiej, dz. cyt., s. 897.

[11] Por. H. Struve, *„Wjazd Joanny d'Arc do Reims". Obraz Jana Matejki wystawiony w sali Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Kłosy" 1886, nr 1120.

[12] „Tygodnik Powszechny" 1886, nr 12, s. 182.

[13] „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 140, s. 223.

Święci Matejki poddani są skrupulatnie prawu Newtona, a jeżeli nie spadają na ziemię jak jego jabłko, to tylko dlatego, że się Matejce tak podobało[14].

Historiozoficzne malarstwo dziejowe, nawet jeżeli było wyraźnie alegorią wiary i nadziei, musiało w omawianej epoce podlegać temu, co możemy określić jako zdroworozsądkowe prawdopodobieństwo, które było na tyle wszechogarniające i oczywiste, że nie zauważano, iż być może nie podlegają mu zaświaty i sfera niebiańska. Tarnowski przytacza w swym monumentalnym dziele o Matejce anegdotę, jako to księżna Marcelina Czartoryska widząc postacie świętych i archanioła ukazane w obrazie krakowskiego mistrza, „zdobyła się na odwagę i powiedziała: «Panie, to nie są duchy, ale ciała», na co Matejko miał odpowiedzieć „dość sucho: «Ja nie maluję duchów, tylko ciała», co autor monografii opatrzył komentarzem: „Mylił się, bo w tym razie malował duchy, a nie powinien był malować ciał"[15].

Jak widzimy, w XIX wieku wiedziano dosyć dokładnie, jak wyglądają duchy, choć tak naprawdę, pomijając rozliczne ówczesne poświadczone źródłowo, spirytystyczne z nimi kontakty, do końca nie umiano tego oryginalnie określić i dlatego posiłkowano się istniejącymi od wieków wyobrażeniowymi stereotypami utrwalonymi w wybitnych dziełach sztuki. Modelowe miały tu być przedstawienia duchów uduchowionych i eterycznych w sztuce dawnej, głównie wczesnorenesansowej, wzmocnione o nowsze dokonania nazareńczyków i prerafaelitów. Można też przyjąć, iż ważne były przeświadczenia natury ogólnoteologicznej, dzięki którym można było sądzić, jak Tarnowski przy okazji analizy *Dziewicy Orleańskiej*, że „duch, święty czy inny, kiedy się ludziom okazuje, to swego rzeczywistego ciała na sobie nie ma, tylko przybiera jego kształt, jego pozór, na to, żeby nasze ludzkie zmysły ujrzeć go mogły. Ale ten pozór kształtu i ciała powinien być nieważkim, tak jak jest nieważkim światło"[16].

Matejko w swoim dziele zgrzeszył zatem dwukrotnie: po raz pierwszy w ogóle pokazując święte i archanioła – to opinia przeciwnych pierwiastkom spirytystycznym w sztuce realistów, po raz drugi ukazując ich nie dość idealnie – to opinia religijno-estetycznych idealistów. Jak jednak w ogóle obronić sens malowania dzieł o tematyce historycznej, jeżeli wiadomo, że są one obciążone pierworodnym grzechem fałszu, by nie powiedzieć dosadniej – strukturalnego kłamstwa.

Ataku na historyczne powieści Sienkiewicza dokonywali przede wszystkim ci krytycy, którzy nie wierzyli w możliwość prawdziwego, a więc zgodnego z potocznym, codziennym doświadczeniem przedstawienia życia i obyczajów ludzi z dawnych wieków. Obawiano się, że w tego typu dziełach

[14] S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 327–328.
[15] Tamże.
[16] Tamże.

dojdzie do, nie bójmy się tego słowa, brutalnego pogwałcenia, w imię bóstw Piękności i być może Dobra, bogini Prawdy. Według jednego z dziewiętnastowiecznych przeciwników powieści historycznej, Georga Gervinusa, powieść historyczna to „rodzaj najszkodliwszy ze wszystkich, rodzaj niby poetycznych łatanin, który zmysłu artystycznego nie kształci, niweczy zmysł i rozumienie historii, a o naturze ludzi i czasów daje pojęcie krzywe, które nauka z trudnością potem zaledwo może sprostować"[17], a tego typu wypowiedzi powstało w epoce bardzo wiele. Na gruncie polskim prorokiem, jeżeli tak można powiedzieć, „antypowieści historycznej", obok Hipolita Taine'a był Georg Brandes – piszący po francusku i niemiecku duński historyk literatury, bardzo u nas popularny jako autor *Głównych prądów literatury europejskiej XIX stulecia*, a przede wszystkim jako znakomity, często występujący w naszym kraju prelegent. To z nim polemizował w swym słynnym, wygłoszonym w Warszawie 9 kwietnia 1889 roku odczycie *O powieści historycznej* Sienkiewicz, przytaczając opinię Brandesa, że dzieło o tematyce historycznej jest „prawdziwą kawą figową", która „równie jak kawa figowa, przez to samo, że jest figowa, nie może być prawdziwą, tak powieść, która z natury rzeczy jest utworem fantazji – nie może być historyczną"[18]. Obrona powieści historycznej, dokonana przez autora *Ogniem i mieczem*, przeprowadzona została, co ciekawe, w duchu pozytywistycznym. Pisarz wskazał, że nie musi ona zniekształcać wydarzeń historycznych, a pewna tendencyjność cechuje wszystkie, nawet najbardziej szanowne źródła historyczne. Wskazał też, że zarówno historyka, jak i artystę obcującego z historią powinna cechować intuicja, pozwalająca ukazać plastycznie odległą przeszłość. Utwór o tematyce historycznej jest według Sienkiewicza objaśnieniem i uzupełnieniem prawdziwej historii, a dzięki sile swego artyzmu powieść historyczna „powlecze odpowiednią barwą szare mury wzniesione przez historię [...] wypełni odpowiednie ich szczeliny, odtworzy na mocy analogii odarte przez czas ornamenta, odgadnie to, co być mogło, wygrzebie, co zostało zapomniane, i nie przekraczając zdarzeń dziejowych, może ułatwić ich zrozumienie", bowiem „powieść historyczna nie potrzebuje ubliżać prawdzie zarówno życiowej, jak i dziejowej. Może być ona tak realną, tętnić takim życiem jak każda na dzisiejszych stosunkach oparta"[19].

---

[17] Cyt. za: *Trylogia Henryka Sienkiewicza...*, s. 45. Georg Gottfried Gervinus (1805–1871) był niemieckim historykiem literatury, profesorem w Heidelbergu, autorem obszernej historii literatury niemieckiej, w której występował przeciwko powieści historycznej.

[18] H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, cyt. za: *Trylogia Henryka Sienkiewicza...*, s. 239. Por. też *Programy i dyskusje literackie...*, s. 563 i n.

[19] H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej...*, s. 246 i 251. Na temat odczytu Sienkiewicza pisze obszernie T. Bujnicki, por.: *„Logiczna wyobraźnia" i „analogiczny dar odtwarzania" (Sienkiewiczowska obrona powieści historycznej)*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, Seria 2, pod red. E. Jankowskiego i J. Kulczyckiej-Saloni, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983.

Według Brandesa Matejko to „krótkowidzący psycholog i także żaden malarz", a Sienkiewicz to pisarz zdolny, który jednak „w ostatnich latach [...] rozpłynął się w produkcji nieskończonych historycznych romansów, które imię jego uczyniły popularnym w najszerszych kołach"[20]. Jak to się zatem stało, że malarski krótkowidzący psycholog i autor dostosowanych do niewybrednych gustów czytelniczych historycznych romansów zawładnęli na długie dziesięciolecia zbiorową wyobraźnią sporego bądź co bądź i niegdyś nie do końca ogłupionego narodu? Oczywiście pozytywni realiści nie zajmowali się problemami mitologii narodowej, jednak może jakąś wskazówką interpretacyjną dla całej tej dziwnej sytuacji będzie dla nas *Ustęp z dziejów Francji – Dziewica Orleańska*, zbeletryzowany przez Karola Libelta.

Opublikowane po raz pierwszy w roku 1847 dzieło przyszłego autora *Estetyki czyli umnictwa pięknego*[21] miało w wieku XIX kilka wydań i było niewątpliwie podstawową lekturą Matejki na temat bohaterskiej wyzwolicielki Francji. W dziele tym odnajdujemy bardzo interesujący wykład historiozoficzny będący próbą wyjaśnienia misji poszczególnych narodów w dziejach[22] – dzieje to, najkrócej mówiąc, spełnienie tej misji. Libelt ukazuje również rolę Opatrzności w historii, podkreślając, że pomimo wyzwalania się narodów, ludów i poszczególnych jednostek na drodze do wolności, świat nie został pozostawiony samemu sobie i Opatrzność czuwa nad nim nieustannie. W ciągłej cyrkulacji pomiędzy tym, co duchowe, i tym, co materialne dochodzi do, nazwijmy to, „wymiany wartości", przez co świeckość ulega uduchowieniu, a duchowość zstępuje do świeckości, jednocześnie, jak podkreśla Libelt, „nic duchowego nie istnieje bez powłoczy materialnej"[23] – wszelka duchowość potrzebuje, aby się objawić, materii. Dziewica Orleańska w takiej sytuacji staje się nie tylko wyobrażeniem dążenia do wolności Ojczyzny, ale łącznikiem pomiędzy sferą spirytualną i materialną, czyli, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, pomiędzy *sacrum* i *profanum*, a duchy i anioły, które ukazały się Joannie, to według autora *Ustępu z dziejów Francji*, tylko „formy i kształty, w których się myśl głębsza, myśl boska i prawdziwie dzie-

[20] Por. J. Brandes, *Polska*, przeł. Z. Poznański, Lwów 1898. W tomie tym, będącym zbiorem impresji powstałych w czasie kilku pobytów krytyka w Polsce, znajdujemy wiele uwag na temat naszej sztuki. Według Brandesa Matejko to nie tylko „krótkowidzący psycholog", ale, podobnie jak Józef Brandt, „doskonały kolorysta", choć trudno u niego o kompozycję „prostą i przejrzystą", ponieważ „wybiera prawie zawsze temata z historii narodowej" (uwagi z roku 1886). Podobnie Sienkiewicz po zbliżeniu się „do partii katolickiej" zaczął pisać romanse patriotyczne „w guście *Trzech muszkieterów* z dalszymi ciągami bez końca", tamże, odpowiednio s. 88 i 80–81.

[21] K. Libelt, *Dziewica Orleańska. Ustęp z dziejów Francji*, napisał... Poznań 1847. Libelt, pisząc *Dziewicę*, korzystał, jak przyznaje we *Wstępie* do dzieła, z pism G. Goerresa i K.L. Micheleta. Por. też J. Kowalski, *Pan zasłonił swoje oblicze*, [w:] *Dziewica Orleańska Jana Matejki...*, s. 11.

[22] Wykład ten zawarty jest głównie w historiozoficznym *Wstępie*.

[23] Tamże, s. 25.

jowa objawiła"[24]. Libelt nie byłby prawowitym człowiekiem XIX wieku, gdyby nie wskazywał jednocześnie na związki historii piętnastowiecznej Francji z historią Polski – „Francja wtedy stała nierządem jak później Polska" oraz nie udowadniał, że w czasach „skeptycyzmu i materializmu", miał oczywiście na myśli czas około połowy wieku, czyli okres bliski na przykład publikacji *Manifestu komunistycznego*, podobnie jak w piętnastowiecznej Francji i dziewiętnastowiecznej Polsce „ludzie dziejowi wymarli i śmierć moralna rozpostarła swe panowanie". Opowieść o Joannie d'Arc jest zatem historiozoficznym moralitetem. Oto „człowiek dziejowy" – zarówno bohaterka obrazu, jak i jego twórca – rozpoznaje plany Opatrzności, będąc jednocześnie jej narzędziem, „skeptycyzm" ulega rozproszeniu, materializm w nieustannym *circuitus spiritualis* ulega uduchowieniu, postacie niematerialne ukazują się w „powłoczy materialnej" i tylko sama Joanna w tym procesie coraz bardziej jest ściągana, jak pisze Libelt, ze sfery cudownej w sferę „powszedniego człowieczeństwa"[25].

Nic dziwnego, że przy takiej wykładni dziejów Dziewicy Orleańskiej, łatwiej było malować Matejce nie duchy, lecz ciała, a „logika światłocienia" i „harmonia barw" nie musiały go specjalnie trapić. Zwyciężała bowiem fikcja, czy, jak się to współcześnie określa – fikcjonalność świata przedstawionego, która dla autora obrazu fikcją na pewno nie była, ponieważ stanowiła wytłumaczenie najskrytszych planów Opatrzności przenoszonych z dziejów dawnej Francji na dzieje współczesnej mu Polski. Dziejowość malarstwa dopełniała się, artysta po raz kolejny wskazywał na drogi, jakimi należy iść, aby Polska stała się wolną. Nie były to jednak, bo być nie mogły, wskazania wyraźne politycznie, chociaż formą społecznego pocieszenia był na pewno nastrój nadziei płynący z obrazu[26]. Jak to określał Libelt:

> We krwi aż po osie broczył ciężki rydwan dziejowy, co się od XIV do XV wieku toczył. Na nim stoi Dziewica Orleańska, jako anioł pokoju z wieńcem oliwnym w ręku i z koroną męczeńską na głowie, zwiastując światu nową epokę dziejów i błogie swobody narodom. A przed tym głosem niebiańskim nie słyszymy wrzawy wojennej i jęków konających i mordowanych, a przed tą jasnością oblicza promieniejącego spokojem nie widzimy kurzącej się krwi miliona ludzi, ani szerokiej łuny spustoszonego kraju. Wszystko przeszło i zaszło jak sen nocny z wschodem jasnego poranku. Zazieleniły się wsie i miasta i późniejsza potomność cieszy się szczęściem pokoju i wolności – skarbów tak drogo okupionych[27].

---

[24] Tamże, s. 30.

[25] Tamże.

[26] Podobnie o Sienkiewiczu pisał Brandes, twierdząc, iż pisarz chciał wzmocnić w narodzie „wiarę, że Polska wyjdzie zwycięsko i z tej twardej walki, którą ma przed sobą", J. Brandes, dz. cyt., s. 80–81.

[27] K. Libelt, dz. cyt., s. 418.

Powstało zatem kolejne dzieło tworzone „ku pokrzepieniu serc", będące zapowiedzią lepszej przyszłości, powlekające „odpowiednią barwą" szare mury historii. Historia ta nie jest do końca naszą historią, ale wystarczy, jeżeli odczytamy jej główne przesłanie. Dawne, wspaniałe i heroiczne dzieje, dzięki emocjonalnej sile artyzmu malarza – owego „krótkowidzącego psychologa" – i autora, jak niektórzy pozytywiści uważali, popularnych historycznych romansów miały przenikać do skarlałej i bezbarwnej współczesności. Kolejny sen współtworzący mitologiczne dzieje narodów powinien ulec wyśnieniu, na przekór materialistom i „skeptykom", których nigdy nie brakowało i nie brakuje, a którzy najczęściej szczęśliwie, na stare lata, odrzucają zarówno materializm, jak i sceptycyzm, czy, powiedzmy to sobie wyraźnie, również wstrętny nam, idealistom, realizm.

Wielki admirator twórczości zarówno Matejki, jak i Sienkiewicza – Stanisław Tarnowski pisał o *Ogniem i mieczem*, że stanowi ono antidotum na „małość i znikczemnienie" świata współczesnego, niezbędne narodowi polskiemu żyjącemu w zaborczym oblężeniu. Według krytyka: „[...] jak Wiedeń za króla Jana, jak ci w Zbarażu tak dziś dusza ludzka, a cóż dopiero dusza polska, opasana jest dokoła siłami nieprzyjaciół"[28]. Wydaje się, że pomimo starań malarza *Dziewica Orleańska* takim antidotum nie była i być nie mogła. Mity muszą być fabularnie i wizualnie proste, a ich egzemplifikacji nie można szukać w dziełach historyków. Bliższy był im, dzięki wykorzystaniu struktury eposu i antycznego romansu, w swoim cyklu powieściowym Sienkiewicz, przez co „największy obraz Matejki" zalega, nie wymawiając nikomu, w „dalekim od szosy", choć niewątpliwie eksponowanym Muzeum Rogalińskim, a według opowieści Sienkiewicza powstają wysokonakładowe, jak na nasze skromne warunki, i nominowane do Oskara filmy fabularne.

I zupełnie na koniec chciałbym przypomnieć, co miał do powiedzenia na temat *Mitycznej spuścizny poezji* Hermann Broch. W interesującej nas materii historiozoficznej znajdujemy stwierdzenia, że:

> Historiografia, prawdziwa historiografia jest dzięki swej metodzie związana z mitem. Albowiem przy całym związku historii z logosem, co więcej, z logiką, która jest obecna nawet w każdym akcie mitycznym, historia jest dostępna tylko na skutek mitycznego rzutowania duszy ludzkiej i jej struktury, tylko dzięki rzutowaniu ducha ludzkiego na zdarzenia, tylko w ten sposób anonimowy nurt zdarzeń daje się rozłożyć i rozczłonkować na „całostki" (*Einbeiten*), owe całostki historyczne, których zebranie znów razem pozwala zobaczyć całościowy obraz historii [...] Historiografia, która chce być nie tylko podręcznikiem, lecz istotną wizją historyczną, jest nie do pomyślenia bez dodatku poezji, a wobec tego nie dziwota też, że z niej, niejako jako jej uzupełnienie, ba, więcej, tak jakby można było przez to znaleźć nawiązanie do mitycznego początku, musiała powstać literacka fikcja historyczna. Historia ma nie tylko za zadanie podnosić przeszłość do

[28] Cyt. za: *Trylogia Henryka Sienkiewicza...*, s. 68.

poziomu teraźniejszości, lecz musi też zniżać teraźniejszość do poziomu przeszłości, tak aby stała się w niej minioną przyszłością. Albowiem tylko w zjednoczeniu przeszłości i przyszłości powstaje jednolita przestrzeń (*Einheitsraum*) wiecznotrwałej teraźniejszości, za którą tęskni dusza i do której chciałaby wejść, gdyż spoczywa w niej ponadczasowość, a wobec tego ona sama[29].

Mam nadzieję, że zapisane w roku 1945 słowa autora *Lunatyków* będą pomocne podczas wszelkich dyskusji na temat Dziewicy, Matejki i ucieleśniającej się nieustannie w różnych materiach artystycznych Historii.

---

[29] H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska, J. Garewicz i R. Turczyn, Warszawa 1998, s. 72 i 74.

CHIMERYCZNY KONIEC WIEKU

Look in my face: my name is Might-have-been,
I am also called Nomore

Dante Gabriel Rossetti

W tomie *Z czary młodości*, będącym według autora „lirycznym pamiętnikiem duszy" spisywanym w latach 1881–1891, znajdujemy cykl sonetów zatytułowanych *Wrogom poezji* będących zapisem snu poety. We śnie tym poeta zobaczył „świątynię prawdy", przed którą na straży zgromadził się tłum uczonych. Sprowokowany przez uczonych, zebrany lud krzyczał: „Z poezją precz", ufając, że „wiedzy blask zastąpi pieśni zorze", przez co nastał na ziemi „czas straszliwych nędz", „bo serce w lód zastygło w ludzkim łonie", a zrodzony z nieożywionej pieśnią wiedzy dyktator „pasł się na bogactw złotym tronie". Lud jednak wkrótce zrozumiał swój błąd i wołał „poezjo, wskrześnij", dzięki czemu „wielki wiew przeleciał całym światem", zbudził się duch i pod koniec snu powróciło na ziemię „echo pieśni". Owym śniącym poetą był Zenon Miriam Przesmycki[1].

Widzimy, że pod koniec wieku XIX poeci nawet sny miewali Nietzscheańskie, w *Tako rzecze Zaratustra* bowiem odnajdujemy fragment *O uczonych*, w którym bohater tego dzieła mówi:

> [...] wyprowadziłem się z domu uczonych i drzwi za sobą zatrzasnąłem w dodatku.
>
> Zbyt długo siedziała ma dusza o głodzie przy ich stole; nie jestem, jak oni ułożony do poznawania, niby do łuskania orzechów.
>
> Swobodę kocham i świeże tchnienie ziemi i raczej na skórach wołowych spoczywać zechcę, niźli na ich godnościach i dostojeństwach.
>
> Jam jest zbyt gorący, własnemi myślami spalany: nieraz mi oddech one zapierają [...].
>
> Oni jednak siedzą chłodni w chłodnym cieniu: zawsze pragną być tylko widzami i wystrzegają się, aby tam nie siąść, gdzie słońce stopy przypala[2].

---

[1] Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. tekstu T. Walas, Kraków 1982, s. 41–47. Według autorki tego opracowania liryka Przesmyckiego „świeci ale nie grzeje", z czym niestety wypada się zgodzić, chociaż jest ona niewątpliwie jednym z ciekawszych świadectw modernistycznego przełomu.

[2] Cyt. za: F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Gdynia, b. d. w., s. 146–147. Podobnego zdania o nauce i uczonych był też np. Antoni Lange, który pisał: „Nauka, nie mo-

Nie będę tu dalej cytował Nietzschego w przekładzie jednego z ulubionych autorów Miriamowskiej „Chimery" – Wacława Berenta, choć może czasami warto przeczytać ten fragment, szczególnie w miejscach, w których poeta-filozof mówi o tym, jak naukowcy są kuglarsko zręczni w przeciwieństwie do prostoty artystów i jak nie dowierzając sobie zanadto, przyrządzają trucizny wiedzy pozytywnej, nakładając przy tym na swe ręce chroniące ich przed jej skutkami „szklane rękawice"[3].

Naukowiec w oczach dziecka końca XIX wieku jawił się jako postać groźna, by nie rzec, demoniczna. To on próbował określić granice ludzkiego poznania, wskazując na celowość dziejów, zaświecając zimne słońca prawdy tam, gdzie liczy się intuicja i doznanie bezpośrednie, niszcząc spontaniczność, zagłuszając kroki poetów. W zamieszczonym w ostatnim, dziesiątym tomie „Chimery" cyklu *Śladem Rosynanta* pióra Jana Rundbakena, też spotykamy chór profesorów („W togach wchodzi profesorskie ciało, Ciągną bożka z drewna, reklamują śmiało – Chór profesorów: POZYTYWIZM), który doprowadza do zagłady budowlę Ducha i sprawia, że na Ziemi panują Zdrowy Rozsądek i wiara w Utylitaryzm, a cytaty tego typu można by mnożyć[4]. Ogromna fala smutku przelewająca się przez Europę pod koniec XIX wieku nie ominęła nauki i nagromadzonej przez wieki wiedzy, przynosząc powszechną niewiarę w pozytywne skutki ewolucji, nie mówiąc już o możliwościach zgłębienia zagadki bytu czy Opatrzności. Epoce towarzyszyło poczucie zbliżającego się końca świata, kosmicznej i biologicznej katastrofy. W życiu, jak uważano, zaczęło przeważać zło, a żądza życia stała się źródłem cierpienia. Jak w tej sytuacji niepewnej i groźnej powinien był zachować się człowiek? Oczywiście najprostszym rozwiązaniem była jakaś forma ucieczki od naturalizmu, empiryzmu, racjonalizmu i tego, co ogólne, w świat spirytualizmu, irracjonalizmu i tego, co indywidualne, chociaż ucieczka może jest tutaj złym określeniem, dostrzeżono bowiem, że właśnie poprzednia epoka oparta była na fałszu i ludzkim zadufaniu, a przecież ucieczka od kłamstwa nie jest ucieczką prawdziwą, jest tylko powrotem do rzeczywistej prawdy.

Jakże pomocne stały się nagle takie pojęcia, jak Sztuka, Absolut, Nieskończoność, Poezja, jak oczywiste wydało się, że wystarczy dostrzec w świecie potęgę Ducha, by wszystko znowu nabrało sensu. Jak to określa Roman Padoł w swej *Filozofii religii polskiego modernizmu*:

---

gąc wytłumaczyć nieznanego, pozostawia w sercu naszego pokolenia czczość i próżnię" (A. Lange, *Mistycyzm francuski*, „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 31). Por. też na ten temat uwagi M. Podrazy-Kwiatkowskiej w książce *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków–Wrocław 1985.

[3] F. Nietzsche pisał: „Dobrze baczą sobie wzajem na palce i nie dowierzają sobie nadto. Wynalazcy w małych podstępach czyhają na tych, których wiedza na chromych nogach stąpa, – czyhają, jak pająki. Widziałem jak zawsze z wielką przezornością przyrządzali trucizny, nakładając przytem na swe palce szklane rękawice"(F. Nietzsche, dz. cyt., s. 147).

[4] „Chimera" 1907, t. 10, s. 120–121.

> Pojęcie absolutu, które oznaczało pierwotną zasadę i tworzywo wszechświata, umożliwiało założenie jedności bytu i zbudowanie monistycznego systemu, posłużono się nim bowiem do określenia jakiegoś ostatecznego źródła, pierwiastka rzeczywistości i do wykazania zarazem, że świat przenika jedna zasada i substancja. [...] Absolut i świat traktowano jako przeciwieństwo jedni i wielości, siły, tworzenia i potencji, samoistności i pochodności. Absolut wieczny i niezmienny, będący źródłem wszystkiego, a sam nie mający przyczyny, jest jednią doskonałą w swym istnieniu, cała pozostała sfera bytu, która jest jego pochodną, zawiera wielość zjawisk nietrwałych, przypadkowych, względnych. Do absolutu nie odnoszą się zwykle kategorie czasu, ilości i przestrzeni[5].

I znowu niemożliwe jest tu wskazanie na wszystkie modernistyczne filiacje rozumienia tego podstawowego pojęcia, dlatego opiszę tylko te, które spotykamy w chimerycznym, a więc jednocześnie dziejącym się w Miriamowskiej „Chimerze" i bliskim temu, co niepewne i nieokreślone w świecie estetyzmu końca/początku wieku, bowiem musimy pamiętać, że wiek XIX kończył się dosyć długo, a wiek XX jakby nie chciał się rozpocząć, być może obawiając się tego, co miało nadejść wraz z wojnami, rewolucjami, które absolutyzowały już nie Piękno, a Przemoc, nie Nieskończoność, a Skończoność ludzkiego istnienia.

Czytając pojawiające się w ciągu wielu lat pisma krytyczne twórcy i ojca duchowego „Chimery", dostrzegamy pewną ewolucję. Młody Miriam wierzył w piękno objawiające się w naturze, w życie praktyczne, naukę, w rozległość horyzontów myślowych Hipolita Taine'a, w istnienie bezpiecznych piśmienniczych portów dla czcicieli Apollina. Martwił się tym, że tak mało poezji zamieszcza się w prasie codziennej (na marginesie ciekawe, co pisałby teraz po przejrzeniu naszej prasy) i niepokoił nadmiernym rozwojem dziennikarstwa, które, jak wiadomo, zawsze zagłusza to, co trwałe i niezmienne. Krytycy to według niego banda nieuków, a poezja, jak sądził, winna opierać się na obrazach, ponieważ jest sztuką nieznoszącą abstrakcji. Człowiek szczególny, jakim jest artysta, w sztuce objawia Janusowe oblicze, dysponując dwiema świadomościami: zmysłową i transcendentną, a poeta, by przytoczyć znaną formułę braci Goncourtów, „To jegomość, który przystawia drabinę do gwiazdy i wstępuje po niej grając na skrzypkach". Koniec wieku nie jest tak tragiczny i straszny, ponieważ właśnie pojawiają się młode siły artystyczne i, jak pisał Przesmycki:

[5] R. Padoł, *Filozofia religii polskiego modernizmu*, Kraków 1982, s. 46–47. W innym miejscu tej książki czytamy, że: „Moderniści byli [...] spirytualistycznymi monistami. Absolut rozumieli jako ślepą siłę, której nie można utożsamiać ani z porządkiem moralnym, ani z Opatrznością. Inaczej niż w tradycji chrześcijańskiej i u Hegla, gdzie absolut (Bóg) jest racjonalny, jest dobrem i wartością, tu był amoralny. Moderniści przestali wiązać absolut z moralnym dobrem: nie był on też gwarantem ludzkiego szczęścia" (tamże, s. 207). W książce tej również interesujące uwagi na temat zarysu koncepcji metafizycznej i epistomologicznej Miriama, por. s. 116 i n.

W ich rękach przyszłość, w ich rękach klucze do wrót czarodziejskich, za którymi nowe nieznane otwierają się horyzonty i w promienistych zorzach wybłyska biały posąg Piękna ze lśniącą mu w źrenicach Nieskończonością[6].

Zastanówmy się przez chwilę nad tą ostatnią formułą. Biały posąg Piękna to posąg trwający dzięki istnieniu Kanonu, Zasady, Reguły, Harmonii. Nieskończoność to element niepodlegający definicji, to coś, co przeczuwamy, lecz czego nie możemy ani nazwać, ani posiąść do końca. Niektórzy ludzie rodzą się z pamięcią Nieskończoności i to oni właśnie są poetami, wizjonerami, magami. Jak to określał Grégoire Le Roy w 1890 roku w swej sylwetce Maeterlincka, pisząc o niektórych poetach:

> Siadają oni na wybrzeżach życia, jak siada się nad morzem, aby słuchać – podobnych szumom oceanu – oddalonych rozgwarów nieskończoności. [...] Podobnie jak inni ludzie, wchodzą oni w życie, otoczeni ciemnościami nieznanego: ale dusze ich przechowały wspomnienie Nieskończoności, z której pochodzą[7].

Takie przeświadczenia krążyły po Europie pod koniec XIX wieku, podobnie jak inne myśli głoszące, że „Piękno bez tła nieskończonego, bez perspektyw gdzieś w niezmierzoność, ku gwiazdom i za gwiazdy sięgających, obyć się nie może, iż artystą, poetą, twórcą, geniuszem jest ten, czyja wyobraźnia obie strony świata ogarnia, kto w każdym objawie świata zewnętrznego, w każdym drgnieniu myśli czy uczucia, ten pierwiastek nieskończoności, obok pierwiastka zmysłowego symbolicznie uwydatnić potrafi, kto «nieskończenie małe», efemeryczne z «nieskończenie wielkim», wiekuistym w wizję takiej jedni, jaką w rzeczywistości one przedstawiają, powiązać zdoła"[8].

Jak z taką świadomością i przeświadczeniami zakładać można konkretne, istniejące w czasie i przestrzeni pismo. Otóż musi ono oczywiście istnieć materialnie i nie istnieć w sensie komercyjnym, być trybuną młodych, ale dopuszczającą dawnych czcicieli Piękna i Nieskończoności, mówić o Absolucie i pokazywać upostaciowione obrazy tego, co Absolutem nie jest, zwalczać utylitarną tendencyjność w sztuce i wyznawać najszlachetniejszą tendencję sztuki jedynej, czystej, doskonałej formalnie i duchowo. Forma bowiem jest tylko bramą dla Piękna, owymi drzwiami, o których śnią wszyscy mistycy.

---

[6] Wszystkie cytaty z pism Przesmyckiego cyt. za: Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. I i II, Kraków 1967. Cytat o białym posągu Piękna pochodzi z ogłoszonego w „Świecie" w 1891 roku fragmentu cyklu arykułów Miriama pt. *Harmonie i dysonanse*. W *Wyborze pism krytycznych* znajduje się w t. I na s. 206. Por. też szereg artykułów zamieszczonych w tomie *Już się ma pod koniec starożytnemu światu. Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 5–7 listopada*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1999.

[7] G. Le Roy, „La Jeune Belgique" 1890, nr 1. Cytat ten pochodzi ze studium Miriama: *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, które drukowano w „Świecie" w 1891 roku, podaję za: *Wybór pism krytycznych*, t. I, s. 291.

[8] Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, s. 305.

Cały błąd krytyki Stanisława Witkiewicza polegał według Miriama właśnie na tym, że ten poczciwy, zakochany w sobie Narcyz zbyt często zapominał o wiekuistych pierwiastkach sztuki i o tym, że nie można tylko naśladować natury, lecz należy tworzyć tak jak natura, prawdziwe Piękno bowiem jest objawieniem istoty rzeczy, a nie ulotnych i nietrwałych imponderabiliów[9].

Już w prospekcie „Chimery" mówi się o strażnicy, o świątyni „szczerego, zbożnego i gorącego kultu dla sztuki z absolutnych płynącej siedlisk" oraz że dla „Chimery" nie istnieją „żadne szkoły, grupy czy kierunki, żadne «firmy» uznane, żadne bractwa «nie uznanych», żadne modernizmy ani akademizmy, żadne wreszcie, choćby mające swój ton, lecz płytkie indywidualizmy. Widzi ona przed sobą i bierze za miarę wszystkiego wyłącznie prawą, wielką sztukę, do wyżyn dążącą absolutnych"[10].

Program to zaiste trudny, jeżeli wręcz nie niemożliwy, tym bardzie że głoszony w chwili kiedy to, co Popularne i Łatwe, zaczyna panować nad tym, co Wysublimowane i Trudne, a wszelkie określenia odnoszące się do sztuki stają się niepewne i nieadekwatne. Można by tu znowu zestawić całą konstelację cytatów z artykułów Miriama, z których jasno wynika, iż ten prorok, jak go określono później, modernizmu i secesji, nienawidził modernizmu i secesji[11],

[9] Polemikę Miriama ze Stanisławem Witkiewiczem omawia E. Korzeniewska w drugim tomie *Wyboru pism krytycznych* Przesmyckiego. W odpowiedzi na atak Witkiewicza na „Chimerę" zamieszczony w rozprawie poświęconej Aleksandrowi Gierymskiemu, drukowanej w 1901 roku w „Bibliotece Warszawskiej", Przesmycki pisał: „Pośród tych rozkochanych w sobie Narcyzów wybija się ponad innych p. Witkiewicz. Nie żeby – co do sądów, wyroków swych i całego trybu myślenia – był jakimś zjawiskiem wyjątkowym: typowy to malarz w sposobie omawiania malarstwa, typowy «zdrowo-rozsądkowicz» w zdaniach ogólnych. Odrębność polega tylko na tym, że gdy inni myślą dobrze o sobie...p. Witkiewicz mówi nieustannie o swej nieomylności i co stronica upewnia o niej czytelników". Cyt. za: Z. Przesmycki, *Wybór pism krytycznych*, t. II, s. 31.

[10] Pierwodruk jako anonimowy druk ulotny i jako wszywka przed pierwszym numerem „Chimery" ze stycznia 1901 r. Cyt. za: tamże. Sama „Chimera" ma już dosyć bogatą bibliografię, dlatego zwrócę tu jedynie uwagę na dwie pozycje zawierające w miarę kompletną literaturę przedmiotu. Są to katalog-pamiętnik wystawy, jaka odbyła się w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie w dniach 25 IX 1979 – 30 V 1980 zatytułowany: *W kręgu „Chimery". Sztuka i literatura polskiego modernizmu* oraz hasło *Chimera* opracowane przez M. Puchalską, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 109 i n.

[11] Przytoczę tu jedynie fragmenty z zamieszczonego w „Chimerze" w 1901 roku arykułu pt. *Nadsceny*, podpisanego „Tredecim", lecz będącego niewątpliwie autorstwa Miriama. Przesmycki pisał o secesji: „Dziś, gdy termin stracił pierwotne znaczenie i wytarzał się po wszystkich rynsztokach tynglowych i kawiarnianych, gdy zerwały się wszystkie nici wiążące go ze sztuką twórczą, gdy rozlała się powódź bezdusznych szablonów i komunałów, stanowiących razem tzw. «styl» (och!) secesyjny, «secesja» dzięki prasie, stała się w Warszawie prawdziwą obsesją", cyt. za: Z. Przesmycki, *Wybór pism krytycznych*, t. II, s. 140. W tym samym artykule znajdujemy deklaracje Miriama, że „Sztuka nie jest rozrywką ani też sposobem zadowalania tanich po dobrym trawieniu sentymentalizmów, czy też upodobań do pieprznych, bezmyślnych żartów i do plotkarsko-pamfletowych aluzyj. Sztuka ma na celu to, o czym myślał Michał Anioł, mówiąc: «Gdy czytam Homera, zdaje mi się, że na dwadzieścia stóp urastam w górę»".

badacz uparty i staranny pism innych artystów w głębi duszy nie znosił „cyrklowego" spojrzenia na sztukę, czciciel poetyckiego Absolutu dopuszczał do głosu w swej „Chimerze" ewidentnych grafomanów (*vide* wiersz *Kontralto* Mamerta Wikszemskiego, „Chimera", 1907, t. 10, „Czarnych włosów rozbujane morze,/Krucze brwi i sine cienie rzęs/ Ciężki biust pod męką pieszczot wklęsł/ Nigdy sama nie szła w wonne łoże")[12], a postponował artystów wybitnych, nie popularyzował dzieł Wyspiańskiego, ponieważ, jak podejrzewano, żałował mu kilkudziesięciu rubli zaliczki, a nagminnie reprodukował prace Franciszka Siedleckiego i Edwarda Okunia, twórców pomniejszych i nieco zmanierowanych[13].

Koniec/początek wieku był zaiste chimeryczny, nieustannie bowiem stykał się ze Światem Społecznym, który jak zawsze wyglądał niezbyt zachęcająco, przez co nawet znak firmowy Miriama – Chimera musiała przypominać „rozczochraną kobietę", jak pisał bowiem Przesmycki: „Kobieta owa ma twarz przerażoną, nie dziw. Przedstawia Chimerę, która otworzywszy oczy, spostrzegła Rzeczywistość"[14].

Co takiego było w stanie przerazić demoniczną w swej istocie Chimerę, że aż jej włosy stanęły nagle dęba, a na twarzy zarysowało się przerażenie? Oczywiście musiało oddziałać to wszystko, co było instytucją, konkursem, akademią, prasą periodyczną, ochlokracją i handlem, czyli to, co odbiegało od Ideału nie tyle figury Chimery, będącej przecież wzorem dla groteskowego eklektyzmu, ile samego Miriama Przesmyckiego, który za swoimi patronami duchowymi Baudelaire'em i Rimbaudem nie tolerował nadmiernej demokracji w arystokratycznym przecież świecie sztuki, podobnie jak zbytniego rozprzestrzeniania umiejętności pisania i czytania wśród ludu, czy pierwiastka nadmiernie swojskiego w malarstwie („talent jest zawsze swojski, przeciwnie można być swojskim a nie mieć talentu")[15].

---

[12] M. Wikszemski, *Kontralto*, „Chimera" 1907, t. 10, s. 495. W innej strofie tego dzieła czytamy: „Nigdy trzeźwej nie witały zorze./ Pierś pod piersią, warg podwójny ton,/ Pijana pieśń, spalony duet łon/ – Chyba niemoc zwali ją i zmoże".

[13] Por. B. Koc, *Miriam. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1980. Jednocześnie Przesmycki zamieścił w „Chimerze" w 1907 roku nekrolog po śmierci Wyspiańskiego, w którym nazwał zmarłego artystę „duchowym odrodzicielem Polski dzisiejszej", „jedną z gwiazd najjaśniej gorejących".

[14] Jak pisał Miriam, oburzony atakami prasy na „Chimerę", w artykule zatytułowanym *Laurowo i ciemno*, „Chimera" 1901, t. I, z. 1: „Na zakończenie damy radę «znawcom sztuki» natrząsającym się z «rozczochranej kobiety» w nagłówku naszego prospektu, aby nieco częściej zaglądali bądź do muzeów, bądź nawet do popularnych ilustracyj w podręcznikach historii sztuki. Przekonają się wtedy, że takież samo rozczochranie, które im wydaje się modernizmem, znaleźć łatwo u niejednego starego, a więc przez nich, na niewidziane nawet wielbionego mistrza. Że kobieta owa ma twarz przerażoną, nie dziw. Przedstawia Chimerę, która otworzywszy oczy, spostrzegła Rzeczywistość". Cyt. za: Z. Przesmycki, *Wybór pism krytycznych*, t. II, s. 18.

[15] Por. artykuł Przesmyckiego pt. *Sztuka stosowana*, „Chimera" 1901, t. 1, z. 1

Miriam żył w kraju, w którym uważano, że Piękno jest „świecidłem na ranach Łazarza", w świecie, który postrzegano jako teatr marionetek, a człowieka końca wieku jako „smutną świnię skłonną do mistycyzmu" (F. Jasieński)[16]. Antydemokratyzm był tu czymś wyróżniającym na tle ogólnych, ciągle głęboko osadzonych w pozytywistycznej pracy u podstaw tendencji, a może jeszcze w większym stopniu wynikiem pasji polemicznej i lektury *Iluminacji* Rimbauda, gdzie czytamy we fragmencie zatytułowanym *Demokracja*:

> Sztandar prowadzi do plugawego krajobrazu, a nasza gwara zagłusza łoskot bębnów.
>
> W ogniskach utrzymywać będziemy najcyniczniejszą prostytucję. Pogrom spotka wszystkie bunty logiczne.
>
> Do krajów zarażonych wenerią i odhartowanych! – w służbę najpotworniejszych wyzysków kupieckich lub wojennych.
>
> Do widzenia tutaj, gdzie bądź. Rekruci dobrowolni, będziemy mieli krwawą filozofię; ciemni pod względem wiedzy, przebiegli co do wygód; zdychanie dla świata, który idzie.
>
> Oto prawdziwy pochód. Naprzód, w drogę![17]

Miriam oczywiście nigdy by takiego tekstu nie napisał, ponieważ nie był geniuszem, a tylko żyjącym w pięknie czcicielem Norwida i Hoene-Wrońskiego, jednak jakiś ślad takiego niemal Nostradamusowego myślenia spotykamy i w jego pismach, szczególnie jeżeli chodzi o opis sytuacji sztuki w społeczeństwie skrajnie zmaterializowanym, czy też ewidentne proroctwa mówiące o „zdziennikarzeniu" społeczeństw XIX i XX wieku. Przesmycki nie byłby jednak sobą, gdyby nie wskazywał jakiegoś światełka w tym ponurym tunelu. Oczywiście takim światełkiem były, są i będą przeświadczenia o Ideałach Piękna, Prawdy i Dobra, wiara w nową sztukę oraz odejście od dekadentyzmów objawiających się pod koniec każdego wieku. Miriam pisał wprost w jednej z polemik:

---

[16] Jak pisze M. Podraza-Kwiatkowska: „Warunki, w jakich Polska pozostawała przez długie lata, spowodowały, że piękno uważa się za «świecidło na ranach Łazarza», że nazwanie kogoś «estetą» brzmi niemal jak inwektywa. Prędzej wybaczy się pisarzowi niemoralność czy poważne nawet błędy polityczne aniżeli postawę estety. Dzieje się tak dlatego, że z postawą estety kojarzy się [...] indyferentyzm polityczny i społeczny, osłabienie czujności w sprawach dla narodu najważniejszych". (M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 214). Por. też zamieszczony w tym tomie artykuł poświęcony Miriamowi pt. *„Żyjąc w pięknie..." (O Miriamie-krytyku)*, s. 390–424. Zdanie Feliksa Jasieńskiego pochodzi z jego słynnej *Mangghi*, a dalszy tok wywodu brzmi: „Osiemnasty wiek był libertyński, dziewiętnasty jest po prostu świński; tyle, że świnia ta ma skrzydła: wytarzawszy się w błocie pornografii ma nagłą zachciankę wznieść się ku marzeniu". Cyt. za: *Feliks Jasieński i jego Manggha*, wstęp i oprac. E. Miodońska-Brookes, przekład tekstów z j. franc. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 1992, s. 69.

[17] Cytat z *Iluminacji* w tłumaczeniu Miriama jest fragmentem jego artykułu pt. *Jan Artur Rimbaud*. Pierwodruk „Chimera" 1901, t. II, z. 4–5, s. 217–267. Podaję za: *Wybór pism krytycznych*, t. II, dz. cyt. s. 102.

> Dekadentyzm jest to nieobecność wszelkiego pragnienia, wszelkiego dążenia, wszelkiej twórczości, wszelkiego talentu. [...] Tam więc gdzie się do czegoś dąży, pragnie, coś wciela, coś tworzy, coś dodaje nowego, o dekadentyzmie nie może być mowy[18].

Nadzieję niosła też wiara w indywidualność twórczą sprawiającą, że nieskończoność odbijająca się w źrenicach posągu Piękna mogła objawić się nagle w duszy artysty, tworząc iście barokowy obraz dwóch nieskończoności, z których ta druga, psychologiczna i wewnętrzna nabrała wymiaru nieskończoności głównej, najważniejszej, nigdy do końca nie wyczerpanej i przez to twórczej nawet w czasach, które miały nadejść. W ogóle cały modernistyczny koniec wieku nagle zaczyna „coś tworzyć, coś dodawać nowego", dając palimpsestyczne struktury i teksty, poprzez które często przezierają warstwy wcześniejsze, pełne optymizmu poznawczego i wiary w lepszą przyszłość. Szczerze mówiąc, coraz bardziej kusi mnie, aby postrzegać przełom XIX i XX wieku jako wielki palimpsest, na który powołują się ówcześni twórcy i filozofowie, krytycy i zwyczajni uczestnicy świata sztuki[19]. Nie jest to dążenie zupełnie absurdalne i tej epoce narzucone, ponieważ ona sama chciała być tak postrzegana, by przypomnieć tylko definicję palimpsestu w *Snach Marii Dunin* Karola Irzykowskiego lub wiersz pt. *Tajń* Przesmyckiego, gdzie czytamy:

> Jak w półzatartym starym palimpseście
> Gdzie warstwy pisma krzyżują się, plączą,
> W człowieczym wzroku; słowie, myśli, geście
> Tajń skryta wiecznie pod widną opończą[20].

Dla Miriama palimpsestem jest dusza ludzka, dla Irzykowskiego palimpsest to synonim literackiej mistyfikacji i zamierzonej wieloznaczności, ale pojęcie to można przecież rozszerzyć na modernistyczną recepcję pozytywizmu, czy nawet na konkretne obrazy, na których pod powłoką akademickiej poprawności kryją się symboliczne tajnie, lub odwrotnie, gdzie ewidentna nastrojowość ukrywa warsztat dosyć nachalnego realisty. Palimpsesty nabierały w omawianej epoce często zdumiewające formy; otóż na przykład uważano, po raz kolejny już w odchodzącym wieku, że przyszłość należy do Słowian, a jedyną nadzieją ginącego świata będzie lud powoli przekształcający się w naród. I znowu nie miejsce tu, aby rzecz całą szczegółowo dowodzić, pozwolę

---

[18] Varia, „Chimera" 1901, t. I, s. 184.

[19] Por.na ten temat uwagi Teresy Walas analizującej „pozytywistyczno-naturalistyczną ramę światopoglądu dekadenckiego" w książce: *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków–Wrocław 1986, s. 38 i n.

[20] Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji...*, s. 146. Na temat roli struktury palimpsestu w twórczości Karola Irzykowskiego por. uwagi A. Budreckiej we *Wstępie* do: K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, szczególnie s. XIV i n.

sobie tylko przytoczyć fragment wypowiedzi „barda latyńskiej dekadencji" Joséphina Péladana, który pisał:

> Ta komedia łacińska była boska! Teraz na scenę wkraczają Słowianie. [...] Cała przyszłość cywilizacji zawieszona jest na ustach słowiańskiej kobiety. Czy pocałunek jej będzie inteligentny? Zlatynizowana Słowianka jest podwójnie kobietą; jedynie ona, gdy kocha, oddaje się bez reszty i nie cofa się nigdy przed konsekwencjami, nawet jeśli będą one tragiczne. [...] Gdyby androgynia mogła występować często, to należałoby jej szukać wśród Polek i Rosjanek[21].

Oczywiście poglądy na temat słowiańskich kobiet Miriama nie były tak zdecydowane, jednak i on uważał, że przyszłość sztuki, po chwilowym załamaniu i to nie tyle jej samej, ile uczestniczącej w jej życiu publiczności, będzie optymistyczna oraz że ludzkość zmierza, generalnie rzecz biorąc, w dobrym kierunku, trzeba jej tylko pomóc radą i uwagą, a przede wszystkim trzeba walczyć o odrodzenie kultu piękna i o wydobycie z każdego narodu właściwego mu tonu współgrającego z tonem wszechświata.

Pokolenie chore umrze, podobnie jak strzegący ściśle racjonalnej, w swej istocie kłamliwej, prawdy naukowcy i do głosu dojdą nowe, promienne pokolenia, które zrozumieją zarówno wielkość Norwida, jak i odczują potrzebę estetycznej atmosfery nieuchwytnej, acz obecnej w życiu każdego czciciela Prawdziwej Sztuki. Opinie takie były pod koniec XIX i na początku XX wieku dosyć powszechne, jeżeli Maria z Orzechowskich Krzymuska, matka słynnej Theresity (Marii Iwanowskiej), poetki tworzącej w kręgu krakowskiego „Życia" za czasów Przybyszewskiego, w latach, kiedy nie znano jeszcze terminu „Młoda Polska" pisała:

> Fala ta, dziś jeszcze niezbyt wielka, wzbiera ciągle i wkrótce z gwałtownością powodzi nieść nam będzie drogie kamienie i druzgoczące głazy. [...] Zło i Dobro, pomieszane, skłębione razem. [...] W każdym razie zła czy dobra, fala ta popchnie ludzkość naprzód, wysubtelniając zmysły i rozszerzając drogi poznania, choć prawdopodobnie dopiero po jej spłynięciu z niektórych naniesionych przez nią zarodków powstanie nowa idea[22].

Kiedy w roku 1907 ukazał się ostatni dziesiąty tom „Chimery", w odredakcyjnym *Słowie ostatnim* oświadczono:

> Chimera spełniła na razie najważniejszą część swoich zadań. Wskazała nielicznemu gronu istotnie pragnących nowe miary i wartości, nowe horyzonty i poziomy. [...] Czas teraz, aby odeszła w przeszłość, w legendę, pora, aby przestała być

---

[21] J. Péladan, *À coeur perdu*, cyt. za: M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Warszawa 1974, s. 302. Por. też uwagi T. Walas w książce, dz. cyt., s. 134 i n.

[22] Cyt. za: A. Baranowska, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981, s. 95. Tutaj też omówienie twórczości wielu autorek współpracujących z Miriamem i drukujących w „Chimerze", m.in. Kazimiery Zawistowskiej, Ewy Łuskiny, Marii Komornickiej.

czasopismem, które bądź co bądź zawsze bez należytego czyta się skupienia, jako rzecz bieżącą, nie ostatnią, z myślą, że po danym zeszycie przyjdzie następny. [...] „Chimera" była wydawana nie na dziś jedno i treść jej po latach nic ze swej nie utraci wartości. I jak coraz dalsze kręgi na wodzie, szerzyć się będzie ten niewidzialny ducha żywot, aż gdy się znowu kiedyś potężniej wzmoże [...] zrodzą się, niby Euforion, syn piękna i zadumy, nowe naszej „Chimery" wcielenia. [...] Żegnajcie i pomnijcie![23]

Jak widzimy, wiek XIX żegnał się z tym światem w sposób niesłychanie elegancki i proroczy. Wprawdzie proroctwo nie do końca się mogło spełnić, ale i tak wiele z niego przetrwało, podobnie jak jakże nam potrzebny w dzisiejszych opanowanych przez prasę i telewizję czasach kult, może nie tyle Piękna, ile Prawdziwej Wartości niszczonej przez panowanie panteizmu tego, co Ułatwione i Masowe. Poetycka śmierć spotkała Miriama już w dwudziestoleciu międzywojennym[24], prawdziwa w szpitalu powstańczym w 1944 roku w Warszawie przy ul. Żurawiej 31. Artysta, od wielu już lat będący obcym w tragicznym świecie XX wieku, być może w chwili śmierci powtarzał sobie słynny fragment *Paryskiego splinu* Baudelaire'a:

Kogo kochasz najbardziej zagadkowy człowieku? Powiedz: ojca, matkę, siostrę czy brata?
– Nie mam ojca, ani matki, ani siostry, ani brata.
– Przyjaciół?
– Znaczenie tego słowa do dzisiaj pozostaje dla mnie nieznane.
– Ojczyznę?
– Nie wiem pod jakim niebem leży.
– Piękno?
– Chciałbym je kochać, boskie i nieśmiertelne.
– Złoto?
– Nienawidzę go tak, jak wy nienawidzicie Boga.
– Hm! Cóż zatem kochasz, dziwny obcy człowieku?
– Kocham obłoki...uciekające obłoki...tam, tam...tamte cudowne obłoki![25]

---

[23] Pierwodruk „Chimera" 1907, t. X, z. 30, s. 597.

[24] Jak pisał po latach o Miriamie Antoni Słonimski: „Stał się przedmiotem licznych naszych żartów i moich osobistych złośliwości, zwłaszcza gdy zasiadł na fotelu ministra kultury i wszedł do Akademii, którą powołano do życia, gdy już zabrakło wielkich pisarzy, a nominacje były rozdzielane kluczem przynależności politycznych i koteryjnych". [...] Miriamowi dokuczaliśmy niemało za jego edytorską opieszałość, za przetrzymywanie kolejnych tomów Norwida [...] ale dziś całego widzę go zupełnie inaczej. Już nie zacietrzewieniem młodzieńczych walk, ale spokojnym rozeznaniem. Przecież to był wielki pan literatury i kultury polskiej. [...]" (A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975, s. 154–155).

[25] Ch. Baudelaire, *Obcy*, [w:] *Paryski splin. Poematy prozą*, przeł. i posłowiem opatrzył R. Engelking, Łódź 1993, s. 7. Ten fragment *Paryskiego splinu* w tłumaczeniu Miriama odnajdujemy też w „Chimerze", por.: „Chimera" 1904, t. VII, nr 19. O ostatnich chwilach Przesmyckiego pisze szczegółowo B. Koc, dz. cyt., s. 357 i n.

GONCOURTOWIE, MODERNIŚCI I NATURA

Tylko to otrzymamy, co dajemy sami;
To w naszym życiu żyje naprawdę Natura.
Samuel Coleridge

To, co tutaj przedstawię, nie ma charakteru tekstu ściśle naukowego, ponieważ materia, której dotyczy, do końca nauce nie podlega. Będzie to również tekst niezwykle chaotyczny, jak chaotyczne i niezbyt zborne są wszelkie wypowiedzi odnoszące się do spraw ostatecznych. Przepraszam też za pesymizm i smutek bijące z przytaczanych słów, z którym to smutkiem i pesymizmem nie do końca się zgadzam, chociaż zachowuję we wdzięcznej pamięci przeświadczenie, że wszelka wybitna sztuka jest ze swej natury smutna, przez co samo pisanie o niej, tym bardziej jeżeli musi być pomnożone o przypisy, smutek ten winno w sobie zachowywać.

Impulsem do napisania niniejszej tezy była lektura *Dziennika* braci de Goncourt, w którym to *Dzienniku* pod datą „Niedziela, 8 czerwca 1862 r." odnajdujemy taką oto deklarację pióra Juliusza de Goncourta:

> Natura jest dla mnie nieprzyjaciółką; wiejski krajobraz zdaje mi się grobem. Zielona ziemia czekającym cmentarzem. Trawa żywi się człowiekiem. Drzewa rosną na trupach, na wszystkim co umiera. To świecące jasno niewzruszone i spokojne słońce sprawi, że zgniję. Łagodna i piękna woda obmyje może moje kości. Drzewa, niebo, woda, wszystko to jakby było koncesją na dziesięć lat, podczas których ogrodnik wyhoduje trochę nowych kwiatów na wiosnę i urządzi małą sadzawkę z czerwonymi rybkami[1].

Zastanawia skrajny, jeżeli tak to można określić, finalizm wypowiedzi człowieka mającego w 1862 roku 32 lata, który skłonił mnie do poszukiwania podobnych nastrojów artystycznych, zarówno u Goncourtów, jak i u innych artystów tej i późniejszej epoki. W samym *Dzienniku* odnajdujemy wielokrotnie podobne sformułowania bliskie jednocześnie romantycznej wizji Na-

---

[1] E. i J. de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego*, wybór i przekład J. Guze, Warszawa 1988, s. 167. *Dziennik* braci de Goncourt zaczął ukazywać się w 1887 roku, jeszcze za życia starszego z braci, Edmunda, i siedemnaście lat po śmierci młodszego, Juliusza. Przez dziewięć lat opublikowano dziewięć jego tomów. Całość w 22 tomach, liczących ponad 5000 stron druku, ukazała się dopiero w roku 1956. Wszystkie cytaty w moim artykule według wyboru, jakiego dokonała Joanna Guze.

tury jako „młynów śmierci" i sprzecznemu z duchem romantyzmu materialistycznemu spojrzeniu na Naturę, jako na kres, jeżeli nie każdego to ludzkiego istnienia. Miłośnicy sztuki Gavarniego, Rembrandta, Hoffmana, Tintoretta, Vermeera, z pewnymi oporami Rubensa, ale przede wszystkim Watteau i sztuki japońskiej, byli na tyle dziećmi wieku, że nieustannie miotali się pomiędzy deklarowaną wiarą w nieśmiertelność – głównie poprzez i dzięki sztuce – a totalną niewiarą w unieśmiertelniającą Naturę – naiwną, panteistyczną ucieczkę wszystkich strapionych. Śmierć, lub w najlepszym przypadku Sen Boga, spowodowały dla nich też śmierć Człowieka, a matka Natura zyskała wymiar odartego z heroizmu Lewiatana lub Saturna pożerającego własne dzieci.

To, co tu piszę, wydaje się bardzo konsekwentne, chociaż u samych Goncourtów, tak jak w całej ich epoce, oczywiście takiej konsekwencji nie było, ponieważ przeświadczenia, nazwijmy je mimo wszystko naturalistyczne, były na tyle silne, że rezygnacja z nich stawała się wręcz niemożliwa. Goncourtowie, a szczególnie Juliusz, to mistrzowie obserwacji i mistrzowie wyczuwania dekadenckich nastrojów wieku. „Gautier: twarz ciężka, rysy oklapłe, linie obrzmiałe, wyraz senny, inteligencja w beczce mięsa, zmęczenie hipopotama, przelotne chwile rozumienia; niby nie słyszy, ale słyszy z tyłu, kiedy mówią do niego z przodu [...]"[2]; „Renan [...] Łeb cielęcia z czerwonymi plamami i stwardnieniami skóry małpiego zadka. Tęgi, krótki, źle zbudowany, głowa wciśnięta w ramiona trochę jak u garbusa, w twarzy coś z wieprza i ze słonia, oko małe, ogromny zwisający nos, cała twarz w cętkach. Z tej postaci wyglądającej niezdrowo, niekształtnej, brzydkiej dla oczu, brzydkiej moralnie, wydobywa się kwaśny i nieszczery głosik"[3] – takich opisów naturalistyczno-karykaturalnych znajdujemy w *Dzienniku* wiele.

Goncourtów nudziły nazbyt proste w ich mniemaniu dzieła Pana Boga, a przyjemności mogli czerpać przede wszystkim z dzieł sztuki i, co tu ukrywać, ze związków z przygodnie poznanymi, niezbyt skomplikowanymi kobietami, które były dla nich uosobieniem sił Natury – jak widzimy, kobieta w takim ujęciu nie była do końca pojmowana jako dzieło Boskie, raczej jako naturalistyczne dzieło sztuki. Jednocześnie targały nimi wątpliwości wynikające z konfliktu powstałego na styku konieczności obserwacji będącej podstawą każdego naturalistycznego dzieła a potrzebą piękna, jeżeli nie potrzebą metafizyki przypisanymi w równym, jeśli nie w większym stopniu, sztuce. Charakterystyczne są tu wypowiedzi z czerwca i listopada roku 1860:

> [...] naszą wiarą, naszym sumieniem jest sztuka dla sztuki, sztuka, która nie dowodzi niczego, muzyka idei, harmonia zdania, i temu dajemy świadectwo,

jednocześnie w tym samym akapicie można znaleźć:

---

[2] Tamże, s. 57.

[3] Tamże, s. 194.

> Czy obojętność na wypadki czasu, odwrócenie się od ludzi, żeby polerować zdania [...] nie pomniejsza? Być czystym duchem, nie czytać gazet, to może liche szaleństwo [...][4],

a także:

> Obserwacja, natura: tylko to istnieje w sztuce. Stąd każdy wielki i prawdziwy talent, Hoffman tak samo jak Watteau [...] Prawda jest zasadą wszelkiej sztuki, to jej podstawa i sumienie. Ale dlaczego nie zadowala całkowicie ducha? Czy trzeba stopienia prawdy i fałszu, żeby utwór mógł pozostać arcydziełem dla potomności? [...] W miarę jak się pisze, niepokój rośnie. Rozważa się, roztrząsa własne zasady. Pewnego dnia człowiek powiada sobie: „Jedynie obserwacja". A już nazajutrz obserwacja nie wystarcza. Trzeba dodać jakąś niewiadomą, która dla dzieła sztuki jest tym, czym bukiet dla wina. A im bardziej jest się świadomym, tym więcej niepewności i niepokoju[5].

Jak widzimy, w wypowiedzi Juliusza powraca odwieczny konflikt pomiędzy naturą zewnętrzną, dostępną zmysłom, której po stronie sztuki przypisany jest dar obserwacji, a naturą wewnętrzną, tajemną siłą, ową niewiadomą, dla której artystycznym rozwiązaniem miała być religia estetyzmu i obojętność na doraźne impulsy płynące z chęci „bycia współczesnym". Jednocześnie powstają impresyjno-naturalistyczne opisy Sekwany rankiem[6], morza, pejzażu o zmierzchu i opisywane są wizje, których nie powstydziłby się żaden surrealista. W kontekście naszych rozważań o Naturze, Śmierci i finalizmie wszelkich działań ludzkich przytoczę tylko dwa fragmenty *Dziennika*. Oto powstała w roku 1854 *Fantazja w nocnym pociągu jadącym do Bordeaux*:

> Kiedy u końca, u samego końca drogi budzi się w czarnej nocy czerwone oko i ukazuje się pożerająca przestrzeń lokomotywa, ogromne kości wstają na wzgórzu i schodzą powoli aż do szlabanu, tworząc długą linię starych końskich szkieletów. Patrzą pustymi oczodołami na lokomotywę, która jest już tylko czerwoną iskrą w dali, potem z wielkim chrzęstem kości zaczynają biec za nią galopem. A na tych koniach, przeskakując z jednego na drugi [...] mknie Conquiaud – chłopak, który się utopił prowadząc do wodopoju źrebaki mera. Na szyi szkieletu ma żelazny kubeł napełniony tłuszczem i wśród niezliczonych susów wciera ten tłuszcz koniom w stawy. Tak galopują całą noc. [...] Potem, kiedy pierwszy kur zapieje, z wolna wstępują na wzgórze; wielkie szkielety rysują się kolejno na szarym

[4] Tamże, s. 117.

[5] Tamże, s. 135–136.

[6] We fragmencie *Dziennika* z 1858 roku znajdujemy taki oto „impresyjny" opis: „Sekwana rankiem. Efekt mgły na wodzie. Wszystko jest parą błękitną, powietrzną, świetlistą, w niej formy i zarysy drzew łagodnie rude; gałąź na pierwszym planie błyszczy rosą w słońcu – gałąź z kryształu. Na wodzie oślepiający odblask; w tej pożodze trzciny lśnią niby rozsypane ze szkatułki klejnoty. Zakręt Sekwany wygląda jak stary zatarty pastel, gdzie zachowały się tylko biele; za drzewami, po których jakby przeszła niebieskawa rozbielona mgła, niebo o roztopionej srebrnej bieli" (tamże, s. 82).

niebie, gdy są już u szczytu; a mały Conquiaud, ostatni ze wszystkich, niebezpiecznie skacze za wzgórze;

i opis z roku 1859 kochanki, która „[...] leży obok [...] pijana absyntem [...]" i, jak pisze Juliusz:

> Niemal z lękiem pochylam się nad tym ciałem, w którym wszystko zgasło i trwa tylko zwierzęce życie, nasłuchując jak powraca przeszłość niby zapomniana zjawa. Te sekrety bliskie wyjawienia, a bezwiednie strzeżone, ta tajemnica myśli nieświadomej, ten głos w ciemnościach mają w sobie coś przerażającego. Jakby śnił trup [...][7].

Natura zostaje zastąpiona przez opis natury, pejzaż rzeczywisty przez o ile doskonalszy pejzaż malarski, jak pisali w 1865 roku: „Prawdziwy wstręt do natury polega na tym, że naprawdę woli się obrazy od pejzaży i konfitury od owoców"[8], i tylko sen, śmierć mogą nas wytrącić z tego przeświadczenia, ponieważ prowadzą nas do Natury Saturna, natury Otchłani, z której nikt i nic nie jest w stanie uciec. Pozostaje sztuka, dla której znajdują bardzo ciekawą definicję, oczywiście chodzi im o sztukę słowa, ale nietrudno jest definicję tę przenieść na grunt innych sztuk. Głosi ona bowiem:

> Literaturę, której początek dali Flaubert i bracia Goncourt, można by tak określić: dokładne studium natury napisane prozą, która używa języka wierszy[9].

Do definicji tej wypadnie jeszcze powrócić, a teraz przenieśmy się na drugą stronę Oceanu Atlantyckiego, gdzie dzikie prerie nieskażonej jeszcze coca-colą i McDonald'sem Ameryki przemierza „dobry, siwy poeta" – Walt Whitman, autor opublikowanego 6 lipca 1855 roku tomu *Źdźbła trawy*. Pilny czytelnik Homera, Szekspira, Waltera Scotta, Biblii, Epikteta, Goethego, Rousseau i Hegla, ale też George Sand i nowojorskiej „Tribune", jest dla nas szczególnie cenny, ponieważ łączy w swej poezji specyficznie pojmowany naturalizm z mistycyzmem godnym indiańskich szamanów. Nie mogę oczywiście zbyt szeroko zatrzymywać się przy twórczości „barda Ameryki" – chciałbym tu jedynie wskazać na kilka motywów jakże bliskich w czasie i nie do końca bliskich w sposobie myślenia Goncourtom. Artysta wyznający swoisty pannaturalizm: „To jest trawa, co rośnie tam, gdzie jest ziemia i woda./ To jest wspólne powietrze, w którym kąpie się świat" (17. fragment *Pieśni o sobie*), wierzy w jedność ludzkości, jednocześnie wierząc w wyższość tego, co bliskie, zwyczajne nad tym, co sztuczne i odległe. Odwraca więc po-

---

[7] Tamże, s. 39 i 95. Na temat wizerunku śmierci w sztuce XIX wieku por. też: A. Pieńkos, *Konwencja obrazowania śmierci w sztuce XIX wieku. Między formą a tabu*, „Rocznik Historii Sztuki" 1996, t. XXII, oraz tegoż: *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, tam też obszerna bibliografia tematu.

[8] E. i J. Goncourt, dz. cyt., s. 238.

[9] Tamże, s. 410.

rządek Goncourtów – według Whitmana „krowa przewyższa każdy posąg", a „źdźbło trawy nie mniej znaczy niż mozolny trud gwiazd"[10]. Wizjoner i materialista zarazem nie pozwala sobie na pesymizm artystów spoza oceanu i nie jest to tzw. trudny optymizm, ale najgłębsze, niemal mistyczne przeświadczenie, że pieśń Natury jest osadem u stóp Boga, a człowiek tylko drobnym pyłem tego osadu. Śmierć nie może przerazić poety, choć domyśla się on, że tożsamość człowiek za grobem może być tylko bajką, a to, co rzeczywiste, należy dopiero poznać. Whitman sam siebie uznaje za Naturę „tolerancyjną i krzepką", wierząc, że nic tak naprawdę nie ginie, ponieważ życie jest wieczne i „niezmierne są pola Natury". I tylko czasami wpatrując się w fale Oceanu, pisze:

Ja i to, co moje, mierzwa i liche trupki,
Piana śnieżnobiała i bańki,
(Patrz, jak z mych ust martwych szlam ostatni się sączy,
Patrz – oto bańki kolorami się mienią,)
Pęki słomy, piasek, okruchy
Spędzonych tu przeciwnych sobie nastrojów,
Z burzy, z długiej ciszy, z ciemności, i ze spiętrzonej fali,
Zaduma, medytacja, tchnienie, łza słona, drobina cieczy lub ziemi,
Jednako niezgłębionym żarnom wydarte i rzucone,
Jakiś kwiatek lub dwa, porwane, tak samo niesione falą na oślep,
To nad nami także ta pogrzebowa pieśń Natury,
Tam, skąd przychodzimy, tak samo grzmią trąby chmur,
My, przygnani tutaj jakimś kaprysem, nie wiedzieć skąd, padamy przed Tobą,
Który na wysokości przechadzasz się czy siedzisz,
Kimkolwiek jesteś, my także osadem ścielimy się u Twych stóp[11].

Whitman mówiąc o Naturze, nie zapomina, jak Goncourtowie, o Bogu, chociaż momentami bliski, ale tylko w pewnym stopniu, jest wyobrażeniom Juliusza de Goncourt, pisząc:

Co do was, Śmierci, i ty, lodowata, śmiertelna pieszczoto,
na próżno staracie się mnie przerazić.....
Co do ciebie, Trupie, to myślę, że staniesz się dobry na nawóz,
ale nie sprawia mi to przykrości,
Wdycham słodki aromat róż kwitnących i białych,
Sięgam, do warg liściastych, dotykam gładkich piersi melonów.
Co do ciebie Życie, sądzę, że świadczysz o wielu śmierciach,
(Ja sam, nie wątpię, umierałem dziesięć tysięcy razy)[12].

---

[10] Wszystkie cytaty z poezji Whitmana za: W. Whitman, *Pieśń o sobie*, wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył A. Szuba, Kraków 1992. Cytaty kolejno: s. 57 i 67.

[11] Fragment utworu *Gdy odpływam z oceanem życia*, 1860, [w:] tamże, s. 203.

[12] W. Whitman, *Pieśń o sobie*, fragment 49, [w:] tamże, s. 95.

W poemacie *Gdy odpływam z oceanem życia* zastanawia fragment mówiący o niezgłębionych żarnach, którym musimy wydzierać wszystko, co ludzkie: zadumę, medytację, tchnienie, słoną łzę, jakże bliski pismom niemieckich romantyków, których Whitman był pilnym czytelnikiem, czego nie można powiedzieć o Goncourtach, dla których, jak dla większości Francuzów, jak pisali: „Niemiecki to nie jest język, ale sieczkarnia"[13]. Wracamy więc do tajemniczego oblicza Natury objawianego w chwili zwątpienia artysty i w chwili śmierci człowieka. Jak pisał Novalis w *Uczniach z Sais*, traktacie powstałym w 1798 roku:

> Również natura, o ile ją znamy, pozostaje strasznym młynem śmierci: wszędzie monstrualna przemiana, nierozerwalny łańcuch wirów, królestwo żarłoczności, najdzikszej swawoli, nieskończoność brzemienna nieszczęściem; nieliczne jasne punkty oświetlają jedynie tym okropniejszą noc, a okropności wszelkiego rodzaju musiałyby przerazić każdego obserwatora i przyprawić go o apatię. Niby zbawca, śmierć stoi u boku nieszczęsnego rodzaju ludzkiego, bez niej bowiem człowiek najbardziej szalony byłby najszczęśliwszy. Właśnie owo dążenie do zbadania tego ogromnego mechanizmu natury już pociąga w głąb, już jest początkiem oszołomienia; albowiem każdy bodziec zdaje się coraz silniejszym wirem, który wkrótce całkiem pochłonie nieszczęśliwego i porwie go w przerażającą noc. Tu mamy do czynienia z podstępną zasadzką, jaką natura zastawia na rozum ludzki, który wszędzie stara się zniszczyć jako swego największego wroga[14].

Czytając książkę Marii Janion *Kuźnia natury*, odnajdujemy stwierdzenia potwierdzające wymowę powyższego cytatu. Myślę tu o podkreśleniu ambiwalentnego stosunku romantyków wobec Natury, która nie jest już wtedy tylko siłą opiekuńczą i przyjazną człowiekowi, ale też niesie w sobie moc niszczycielską i groźną. Jednak, jak pisze Janion: „Ambiwalencja taka nie była bynajmniej odkryciem romantyzmu", można bowiem dwubiegunowość traktować jako stałą cechę „idei Natury", wskazując na to, że „Matka Natura przedzierzga się w macochę, że z żywicielki może przekształcić się w niszczycielkę, że jej płodność może budzić zarówno zachwyt, jak apokaliptyczne przerażenie [...] dokonuje się charakterystyczne odwrócenie toposu", i dalej:

> Przy całej ambiwalencji romantycy jednego wszakże nigdy nie uczynili: nie pozbawili Natury raz jej danego statusu, a mianowicie życia duchowego, własnego, indywidualnego. Nie przyjmowali podziału na naturę „żywą" i „martwą"; martwi co najwyżej byli ci, którzy taki podział wprowadzili i nim się posługiwali[15].

Przy takim ujęciu Juliusz de Goncourt był martwy osiem lat przed śmiercią, ponieważ w tym, co pisze, o duchowości natury raczej nie może być mowy. Naturaliści bowiem drugiej połowy XIX wieku najwyraźniej porzucili

---

[13] E. i J. Goncourt, dz. cyt., s. 93.

[14] Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, wybrał, przeł., wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 61–62.

[15] M. Janion, *Kuźnia natury*, [w:] taż, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1994, s. 21–22.

Ducha na rzecz Materii, wskazując jedynie na Sztukę jako ewentualne źródło odkupienia lub unicestwienia – nie licząc oczywiście samej obiektywnie istniejącej Natury, obojętnej i nieludzkiej w swych przyrodniczych i animalnych zachowaniach. Powróćmy jednak do definicji literatury jako sztuki będącej studium natury napisanym prozą, która używa języka wierszy. Mamy tu do czynienia ze swoistą sprzecznością pomiędzy tym, co jest werystyczną obserwacją, a siłami wyobraźni, których ucieleśnieniem jest poezja. Zawsze jednak w tle pojawia się fantom Natury bliski i nieustannie obecny, natchnienie i przekleństwo wszystkich rasowych modernistów, którzy tak naprawdę nigdy nie zdołali przed nim uciec, a wręcz brnęli w głębie tego fantomu, poszukując prawdy istnienia, a pośrednio prawdy artystycznej w muzeach historii naturalnej, w poświęconych biologii, paleontologii i mineralogii księgach, lub wręcz w kostnicy czy aranżowanych na potrzeby sztuki spektaklach unaoczniających nie tyle śmierć, ile jej malarską powłokę. Myślę tu o najwybitniejszych, takich jak Odilon Redon[16] lub Edward Munch, ale i o pomniejszych, takich jak Józef Mehoffer, Stanisław Wyspiański czy Félicien Rops, który w alegorycznej akwaforcie z 1866 roku zatytułowanej *Szczątki* ukazuje:

> Pośrodku drzewo-szkielet. Z jego ukorzenionych ramion zwisają jabłka ziemskiego raju. [...] U korzeni przecinają się: Ira – Kaktus z Przylądka o długich kolcach/ Pigritia – Powalony i wyschły pniak/ Invidia – Wężownica kolczasta [...] Superbia – Słonecznik/ Akvaritia – Rośliny pazurzaste [...] i Sfinksy (czaszki) przychodzą wyssać soki z roślin, nietoperze i puszczyki latają po mrocznym niebie[17].

Proza pisana językiem poezji to również furtka dla sztuki nowoczesnej, autotelicznej, na którą, ze względu na obsesyjną i fantomiczną rolę Natury, nigdy modernistów do końca nie było stać. Nawet zamiana pejzaży zewnętrznych na wewnętrzne nie doprowadziła do odejścia od Natury – zamieniono tylko sztafaż realności na sztafaż najczęściej konwencjonalnych elementów wyobrażonych, a drążenie jaźni artysty często sprowadzało się do wykorzystywania nieustannie tych samych chwytów retorycznych i wizualnych[18]. Nie osądzajmy jednak, byśmy nie byli sądzeni i dlatego powróćmy do naszej Natury-łąki, która pożera wszystko co jest formą świata i sprawia, że forma ta staje się nierzeczywista.

W jednym z wierszy słynnego cyklu *Kwiaty zła* (1861) zatytułowanym *Padlina* Baudelaire opisuje widok padliny, na którą poeta – tym razem chyba nie jego podmiot liryczny – natknął się w letni piękny poranek, spacerując

[16] Por. np.: I. Kossowska, *„Noirs" Odilona Redona. Widzieć i śnić*, [w:] *Miejsca rzeczywiste. Miejsca wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, E. Wolickiej, Lublin 1999.

[17] Cyt. za: *Félicien Rops 1833–1898*. Katalog Wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, kwiecień–maj 1988 r., Warszawa 1988, s. 83.

[18] Por. na ten temat: M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków–Wrocław 1985.

wraz z ukochaną po żwirowej ścieżce ogrodu. Padlina dzięki słońcu, larwom, czerwiom i czatującemu na nią psu powracała do stanu Natury. Baudelaire nie byłby jednak spóźnionym romantykiem, gdyby nie uprzytomnił, co ciekawe nie sobie, ale swojej ukochanej, iż z nią stanie się kiedyś tak samo, pisząc:

Tak! Taką będziesz o kiedyś o wdzięków królowo,
Po sakramentach ostatnich,
Gdy zejdziesz pod ziół żyznych urodę kwietniową,
By gnić wśród kości bratnich.

Wtedy czerwiowi, który cię będzie beztrosko
Toczył w mogile ciemności,
Powiedz, żem ja zachował formę i treść boską
Mojej zetlałej miłości![19]

Pomijając pewną dozę bezczelności i pychy pobrzmiewającą w tym stwierdzeniu, możemy wskazać obecne w nim, cokolwiek sentymentalne przeświadczenie, że Miłość i utrwalająca ją Sztuka to siły, które są w stanie powstrzymać pracę będących elementem Natury „młynów śmierci", co nie dla wszystkich spóźnionych romantyków, nie mówiąc już o naturalistach czy rasowych modernistach, było oczywiste.

Jak pisała w 1895 roku Maria Komornicka w słynnej książce *Forpoczty*:

> My nie jesteśmy ascetami, zaziemskie szczęście dla nas nie istnieje. Nam niebo Boga nie ukrywa; rozpacz nasza nie zna schronienia w nadziei wiecznej błogości [...] I nikt nas nie ukarze za nasze szczęście ziemskie; poza mogiłą nie ma dla nas nagrody ni kary. Ziemia – to początek i koniec naszego indywidualnego bytu[20],

potwierdzając Nietzscheańskie przeświadczenie o śmierci Boga i o tym, że byt ludzki jest liną zawieszoną nad otchłanią[21].

Jakże daleko jesteśmy od panteistycznych pocieszeń i modernistycznego zaufania sztuce powierzającego ludzki byt, tak jak to zrobili np. Antoni Lange i Miriam Przesmycki, formułom głoszącym, że człowiek jest cząstką natury, która wlała w umysł ludzki twórczość jako rzecz istotną, i że możliwy jest ziemski raj, kiedy duch połączy się z Naturą absolutnie i ostatecznie[22]. Oczywiście poruszamy się na różnych płaszczyznach egzystencji – losu ludzkiego bądź sposobu istnienia sztuki, ale tragizm widzenia miejsca człowieka w pochłaniającym go świecie narasta i w coraz większym stopniu mówimy już o niszczonym przez naturę człowieku jako takim niż o artyście, dla którego jest ona źródłem i osta-

---

[19] Ch. Baudelaire, *Padlina*, przeł. M. Jastrun, [w:] *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, redakcja i posłowie J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 83.

[20] Cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 226.

[21] Por. A. Doppler, *Der Abgrund. Studien zur Bedeutungsgeschichte eines Motivs*, Graz–Wien–Köln 1968, a także M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 52.

[22] Por. M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., szczególnie rozdziały: *Ideał jedności doskonałej. (O A. Langem jako krytyku)* i *„Żyjąc w pięknie..." (O Miriamie-krytyku)*.

tecznym celem działań estetycznych. Człowiek ten staje się, jak to pięknie określił Bolesław Leśmian, „bruzdą znikliwą", i odchodzą w niepamięć przeświadczenia, że ziemski raj można osiągnąć poprzez połączenia Ducha z Naturą, oraz że to właśnie Natura wlała w umysł ludzki twórczość, jak uważali nasi parnasiści: „rzecz istotną". Pojawiająca się pustka – nieobecność człowieka i przedmiotu – zaczyna opanowywać iluzoryczny, jak się okazuje, świat Natury. We fragmencie *Ewolucji twórczej* zatytułowanym *Istnienie i nicość* Henri Bergson pisze:

> Pustka [...] jest [...] nieobecnością pewnego oznaczonego przedmiotu, który był tutaj naprzód, znajduje się teraz gdzie indziej, i o tyle, o ile nie jest już na swym miejscu, pozostawia za sobą, gdyby tak można powiedzieć, pustkę siebie samego. Istota, która by nie była obdarzona pamięcią lub przewidywaniem, nie wymawiałaby nigdy w podobnym wypadku słów „pustka" lub „nicość", wyrażałaby po prostu to, co jest i co ona postrzega[23].

Śmierć posadowiona na krawędzi bytu i niebytu kojarzona jest jednak zawsze ze światem natury i należałoby się uważnie przyjrzeć wszystkim przedstawieniom, na których bujne łąki kwitną w sprawiających wrażenie opuszczonych krajobrazach. Myślę tu np. o obrazach Gustawa Klimta powstających w latach około 1906–1912, na których tajemnicze cienie rzucane przez drzewa na łąkę i perspektywa wyznaczana przez szpalery drzew biegnące w stronę opuszczonego domu przywodzą na myśl Bergsonowską pustkę bliską nicości, a więc śmierci[24]. Podobnie intrygujące wydają się wszystkie obrazy akcentujące wyraźne podziały horyzontalne – krawędzie istnienia wyodrębniające świat żywych i umarłych, lub odmiennych egzystencjalnie – tak np. w twórczości Eduarda Muncha oraz chorobliwe przestrzenie łąk rachitycznych i pozornych (również w sferze kolorystycznej), na których fantomy ludzkie zmierzają wprost w objęcia śmierci – myślę tu np. o wielu obrazach Witolda Wojtkiewicza i Wojciecha Weissa[25]. Współodczuwająca i współistniejąca Natura to natura groźna, która jednak może zyskać wymiar emocjonalnie pozytywny, jeżeli założymy, że jej pesymistycznie pojmowana nastrojowość jest czymś nieuchronnym. Artysta powinien stać się człowiekiem pierwotnym, według określenia Leśmiana „mieszkańcem nieba i ziemi, smokiem przedpotopowym, którego tułów na wpół

---

[23] H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Warszawa 1957, s. 246–247. Por. też: M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., szczególnie rozdział zatytułowany *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*, tam też bogata literatura przedmiotu.

[24] Por. G. Klimt, *Gartenlandschaft (Blühende Wiese)*, około 1906 czy *Alee im Park von Schloß Kammer* z 1912. Oba reprodukowane [w:] G. Fliedl, *Gustav Klimt 1862–1918. The World in Female Form*, Geneva 1989, odpowiednio s. 180 i 184.

[25] Por. szereg ilustracji [w:] W. Juszczak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965, też obrazy Muncha i Weissa [w:] *Totenmesse. Munch–Weiss–Przybyszewski*. Selected and compiled by Ł. Kossowski, Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie oraz Munch-museet, 1995. Szczególnie Muncha *Melancholia* z 1896 r. i Weissa *Pocałunek na trawie* z 1899, poz. kat. odpowiednio: 20 i 37, repr. na s. 132 i 133.

ludzki, a na wpół jeszcze boski pozwala mu jednocześnie w dwóch światach przebywając, pozostać najbliższym ziemi i niebu, sobie i bogu, ciału i duszy"[26].

W wierszu *Topielec* tego poety odnajdujemy zwłoki wędrowca – „zbędne sobie zwłoki" – który postanowił „zwiedzić duchem na przełaj zieleń samą w sobie", przez co, i tu pozwolę sobie przytoczyć obszerny fragment tego utworu pochodzącego z tomu *Łąka* opublikowanego w 1920 roku:

> [...] Wówczas demon zieleni wszechleśnym powiewem
> ogarnął go, gdy w drodze przystanął pod drzewem,
> I wabił nieustannych rozkwitów pośpiechem,
> I nęcił ust zdyszanych tajemnym bezśmiechem,
> I czarował zniszczotą wonnych niedowcieleń,
> I kusił coraz głębiej – w tę zieleń, w tę zieleń!
> A on biegł wybrzeżami coraz innych światów,
> Odczłowieczając duszę i oddech wśród kwiatów,
> Aż zabrnął w takich jagód rozdzwonione dzbany,
> W taką zamrocz paproci, w takich cisz kurhany,
> W taki bezświat zarośli, w taki bezbrzask głuchy,
> W takich szumów ostatnie kędyś zawieruchy,
> Że leży oto martwy w stu wiosen bezdeni,
> Cienisty, jak bór w borze – topielec zieleni[27].

Oczywiście nie miejsce tu na szczegółową analizę wizerunku śmierci w poezji Leśmiana, dość powiedzieć, że prawie zawsze dzieje się ona w obliczu Natury dzikiej i pierwotnej, często stapiając się z wizją ekstatycznego tańca prowadzącego ku unicestwieniu. Ekstatyczność i witalizm mogą być bowiem odczytane jako „życie-ku-śmierci", a pochłaniające wszystko łąki modernistów nie są bynajmniej łąkami niebiańskimi, na które ulatuje stroskana i poszukująca absolutu dusza ludzka. Jak to określił w utrzymanym w Schopenhauerowskim stylu autokomentarzu do cyklu graficznego *O śmierci część pierwsza* Max Klinger: „Uciekamy od formy śmierci, nie od śmierci, bowiem naszym największym pragnieniem jest śmierć"[28].

Nie wiem, czy Juliusz de Goncourt myślał o śmierci tak jak Klinger czy Schopenhauer, sądzę, że raczej nie i że jej młyny wpisane w Naturę napawały go bardziej lękiem niż stoickim pogodzeniem. Na jednej z rycin Klingerowskiego *„Opusu I" – Szkiców graficznych*, zatytułowanej *Malarska dedykacja* (1879),

---

[26] B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, [w:] tenże, *Szkice literackie*, oprac. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 47 (pierwodruk „Prawda" 1910, nr 39–42). Cyt. za: J. Trznadel, *Wstęp* do: B. Leśmian, *Poezje wybrane*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. XIV. W publikacji tej też bogata literatura przedmiotu.

[27] Cyt. za: B. Leśmian, *Poezje wybrane*, s. 47.

[28] Cyt. za: *Kobieta. Eros. Śmierć. Graficzne cykle Maxa Klingera*. Katalog opracowała G. Hałasa, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1993, s. 10. Por. też w tym katalogu artykuł A. Kozak, *Świat fantazji Maxa Klingera.*

widzimy siedzącego na łące i opartego o pień drzewa małego artystę rysownika. Skupiony na pracy twórczej chłopiec, jak dowiadujemy się z komentarza, „jest portretem artysty z okresu dzieciństwa", a *Malarska dedykacja* ma sugerować „związek twórczej wyobraźni ze świeżością i odkrywczością wieku dziecięcego"[29]. Dziecko nie myśli o śmierci, chociaż jest ona potajemnie obecna w samym utrwalającym ją akcie twórczym, a bujna łąka jest wręcz jej upostaciowieniem.

15 stycznia 1915 roku zostało napisane ostatnie epitafium – dla Webstera Forda ze słynnej *Antologii Spoon River* Edgara Lee Mastersa. W tych „monologach umarłych" znajdujemy jednak niewiele głosów mówiących w bliski naszej problematyce sposób. Może najbliższe byłoby tu epitafium Calvina Campbella zwracającego się do wszystkich żywych:

> Ty, który wierzgasz przeciw Losowi,
> opowiedz mi, jak to jest, że na tym zboczu,
> co spada ku rzece
> zwrócone ku słońcu i wiatrom z południa,
> jedna roślina czerpie z powietrza i gleby
> truciznę i staje się trującym bluszczem?
> Druga czerpie z tej samej ziemi i powietrza
> słodkie soki i barwy, stając się poziomką?
> I obie kwitną?
> Możesz potępiać Spoon River za to, czym jest,
> ale kogo przeklniesz za pragnienia, które w tobie
> karmione czynią cię szczawiem,
> dmuchawcem, mleczem czy pokrzywą,
> a które pod żadnym słońcem, z żadnej gleby
> nie uczynią cię jaśminem czy glicynią?[30]

Aby jednak nie popadać w skrajnie pesymistyczne nastroje, może przywołać jeden przykład łąki lub ogrodu optymistycznego. Utwór, o którym myślę – *Mechaniczny ogród* Tytusa Czyżewskiego, należałoby bardziej pokazać niż opowiedzieć, ponieważ jest to dosyć wczesny przykład rodzimej „poezji konkretnej", lub dosyć zapóźniony przykład poezji typu *carmina figurata*. Mechaniczne kwiaty rosną na mechanicznej łące i nie ma tu miejsca na śmierć lub zwątpienie, a wszystko przepojone jest radością istnienia (choć głoszoną spod poziomu łąki-ogrodu) i nadzieją przepełniającą, tym razem na pewno, mechaniczny podmiot liryczny[31].

---

[29] Cyt. za: tamże, s. 70, tam też reprodukcja ryciny.

[30] Cyt. za: E. Lee Masters, *Antologia Spoon River*, przeł. i przedmową opatrzył M. Sprusiński, Warszawa 1981, s. 209.

[31] Por. T. Czyżewski, *Mechaniczny ogród*, 1920, [w:] tenże, *Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, Kraków 1922 oraz M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993, s. 104.

I zupełnie na zakończenie dwa inne utwory liryczne Stanisława Grochowiaka poświęcone twórczości Józefa Gielniaka. Pierwszy z nich zatytułowany jest *Gielniak*. Oto ten wiersz:

A pochylił się najniżej – niżej niż niżej, bo do źdźbła
Spracowanego własnym wysychaniem,
Do mrówki utrudzonej posiadaniem aż tylu łapek
Do dna

A dno nie dno – bo dno sędziwej dłoni,
Przez warstwy gleby ono przeświecało –
I nie jak ciało co ciałem być przestało,
Lecz jak garstka nerwów
Co została po nim[32].

Gdy Grochowiak pisał ten wiersz, Gielniak żył jeszcze i fragment „garstka nerwów / Co została po nim" odnosi się do tego, co wszyscy przeczuwali – bliskiej śmierci chorego na gruźlicę artysty i być może przeczucia śmierci trapiącego samego poetę. Jak pisze o tym utworze Jacek Łukasiewicz:

Byłby więc to utwór o sobie – tak jak to Grochowiak miał we zwyczaju robić wchodząc w świat innego artysty i podszywając się pod autora tego świata. [...] Tam pod trawami, roślinami, w ziemi – jest czyjeś ciało, na którym wyrosła ta trawa z brzęczącymi w niej owadami, którym się odżywia, ale które też odwzorowują pozostałość cielesnej osoby, w pewnym sensie najtrwalszą – garstkę nerwów. W pewnym sensie – to znaczy w sensie wyłaniającym się z metaforycznego świata grafik Gielniaka. [...] W późniejszych *Ziołach żałobnych* inna jest gatunkowa rama modalna: utwór jest trenem. Odwrócona została też przedstawiona sytuacja. Nie artysta nachyla się nad ziołami, ale one nachylają się nad artystą. One nad nim żyją, one go opłakują:

Trawa wzięła się w zapasy z trawą,
oset nie daruje pokrzywie –
Gielniak umarł.
Zaniosły się płaczem przyziemne badyle,
a mlecze – jak wdowy – rozpuściły swe siwe włosy,
Gielniak umarł.
O, jak tkliwie go przyjmą, jak cienko,
jakby sam to rytował
przezroczystą ręką,
Gielniak – który umarł.

I zostanie w listku, w zapachu, w łopianie,
jak nikt nie zostanie[33].

[32] S. Grochowiak, *Gielniak*, [w:] tenże, *Wiersze nieznane i rozproszone*, Wrocław 1996, s. 381.

[33] Tekst wiersza i komentarz Jacka Łukasiewicza podaję za: J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002, s. 150. Bardzo „Grochowiakowy" jest też w stylu wiersz współczesne-

Artysta pozostanie w swym dziele, ale przetrwa też w trawach i ziołach, w naszej łące – młynie łagodnej śmierci. Sztuka, jak widzimy, co jakiś czas zatacza myślowe koło i wraca, by użyć sformułowania Norwida, do kilku prawd „co nie nowe".

Grafika Gielniaka to nie tylko spokój i delikatność, ale też sublimowana gorączkowość, ekstatyczna gwałtowność. Nie darmo jeden ze swych linorytów poświęcił on słońcom Van Gogha. Gielniak rytował miesiącami, jak pisał w 1964 roku Tadeusz Chrzanowski, drgania „delikatnych, w nieskończoność wirujących słońc i form kosmicznych stopionych fakturą z trawami i łąką", a z przeczuciem śmierci łączył się u niego specyficzny *horror vacui* zapełniany „z ogromną cierpliwością i wirtuozerstwem technicznym [...] wizjami z traw, liści i skrzydeł owadzich"[34].

Na obrazie Stanisława Rodzińskiego z 1993 roku zatytułowanym *Śmierć malarza*[35] znajdujemy też odwołania do śladów malarskiego „pisma Van Gogha". Pod powierzchnią Van Goghowskiej łąki – pola zbóż leżą zwłoki artysty. Zachowują ludzki kształt, chociaż młyny śmierci Natury najwyraźniej rozpoczęły już swą niszczycielską działalność. Sztuka stara się zwyciężyć śmierć, jest na ludzką miarę wieczna. Artysta samotny wobec śmierci jest anonimowy, jest jednym z nas. Nie wiemy, czy za swoją sztukę, tak jak Van Gogh, jak Grochowiak, jak tylu innych twórców, zapłacił ryzykiem życia, czy może próbował w swym życiu i twórczości oswoić śmierć. Wiemy na pewno jedynie, że jak Goncourtom, jak Klingerowi, Mastersowi nie udało się mu to do końca i że zagadka śmierci pozostaje nadal największą tajemnicą życia.

---

go poety – Sławomira Różyca pt. *Cmentarz Żydowski w Warszawie* rozpoczynający się od słów: „zabici chciwie czekają niedzieli/ strzygą uszami z krawędzi kamienia/ pod trawą ścieląc zetlałe muskuły/ z gibkich łopianów/ ślinią się palcami...". S. Różyc, *Goya i inne żelazne kawałki*, Warszawa 1993, s. 44.

[34] T.C. [Chrzanowski], *Józef Gielniak*, „Tygodnik Powszechny" 1964, nr 32. Cyt. za: M. Hermansdorfer, *Józef Gielniak*, Wrocław 1975, s. 55. Por. też Józefa Gielniaka *Improwizacja I (W hołdzie V. Van Gogh)*, linoryt, 1958. Muzeum Narodowe w Warszawie, i komentarz do tego dzieła I. Jakimowicz, *Józef Gielniak*, Warszawa 1982, s. nlb.

[35] Obraz ten reprodukowany jest w książce K. Czerni pt. *Rezerwat sztuki*, Kraków 2000, s. 216. Por. też rozdział tej książki zatytułowany *Listopadowa rozmowa – Malarskie przyjaźnie Stanisława Rodzińskiego*, s. 211 i n.

MELANCHOLIA – KILKA PYTAŃ DO...

Nie istnieje nic, co byłoby absolutnie martwe:
każdy sens przeżyje świat swojego odrodzenia
Michaił Bachtin

To, o czym chciałbym tutaj napisać, nie jest ani systematycznym wykładem ani tym bardziej analizą *Melancholii* Jacka Malczewskiego. Jest jedynie wskazaniem na pewne konteksty interpretacyjne, w które obraz ten można uwikłać, ale które nie wyjaśniają niczego do końca. Jest też nieco chaotyczną próbą odnalezienia wyjścia z utartego już i niemal uświęconego trybu patrzenia na to dzieło, które, przyznaję, podobnie jak, poza nielicznymi wyjątkami, większość obrazów Malczewskiego, nie jest moim dziełem ulubionym.

Zacznijmy od poezji, która, jak wiadomo, jest najważniejszą ze wszystkich sztuk i posiada w sobie moc wyjaśniającą, niepodważalną i wieczną.

W roku 1899 ukazały się we Lwowie *Pieśni i hymny* autorstwa Ludwika Szczepańskiego, postaci bardzo ciekawej, poety, miłośnika wiedeńskiej secesji, założyciela i pierwszego redaktora krakowskiego „Życia", a później autora książek kucharskich i prezesa Towarzystwa Krzewienia Świadomego Macierzyństwa i Reformy Obyczajów. W tomie tym odnajdujemy sonet pt. *Na przełomie wieku*, który pozwolę sobie przytoczyć w całości.

Stu lat minęły pamiętne koleje,
Jak stawiąc czoło gnębiącej potędze
Krwawymi głoski znacznym w dziejów księdze
Nieprzedawnione prawa i nadzieje.

Wierzylim ongi w moc, co tworząc dzieje
Oszczędza słabych, klęsk hamuje nędze,
Wierzylim złudom, cierpiąc jarzma nędzę –
A oto nowy wiek przed nami dnieje.

Lecz dziś wierzący w zmartwychwstania chwilę,
Wiemy, że ufać jeno własnej sile! –
I żadna złuda dziś nas nie omami.

W dal toczy się przeznaczeń ciemna rzeka,
Nikt nie wie jaki los nas jutro czeka,
Lecz wiemy: Przyszłość swą tworzymy sami[1].

[1] L. Szczepański, *Poezje wybrane*, oprac. A. Nowakowski, Kraków 1993, s. 134.

Odczytując uważnie wiersz Szczepańskiego, znajdujemy się nagle w kręgu problemów utrwalonych w obrazie Malczewskiego. Minęło całe stulecie – nie trzeba przecież przypominać, jaki jest prawdziwy tytuł analizowanego przez nas płótna, „wiek ostatni w Polsce" to nie tylko kres dziejów, ale przede wszystkim „wiek, który przeminął", będący prologiem, zapowiedzią tego, co nadejdzie, a wiara w moc czynu tworzącego dzieje, wprawdzie sfalsyfikowana i podważona, jest nadal, choćby w tej ułomnej postaci w *Melancholii*, obecna. Klęski i jarzma mieszczące się po stronie dziejowej konieczności hamują jasny obraz nowej epoki, która dnieje przed zrozpaczonym, lecz niepoddającym się do końca człowiekiem końca wieku, wierzącym, inaczej niż na obrazie Malczewskiego, w swoją siłę zdolną rozwiać wszelkie, również historiozoficzne złudy. „Przeznaczeń rzeka" to coś bliskiego wirowi, tańcowi śmierci, mistycznej przestrzeni historii, która nie tylko determinuje nasze czyny, ale też sama ulega naszemu działaniu, w swej istocie jest tym działaniem. Nikt nie jest pewien tego, co przyniesie mu jutro, ale wszystko zależy od nas, ponieważ prolog, zapowiedź musi zostać przekształcona w właściwy tekst dziejów. Piszę celowo „tekst dziejów", ponieważ poruszamy się tu nieustannie w świecie totalnej kreacji, gdzie wszystko jest skonwencjonalizowane, zarówno retoryka, jak i wypracowana przez Malczewskiego wypowiedź na temat stanu historiozoficznej apatii, w jakiej znalazło się społeczeństwo polskie w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku. Chciałbym, aby mnie dobrze zrozumiano, nie mówię w tym momencie o konwencjonalizacji środków malarskich, ale o konwencjonalnym przesłaniu myślowym zawartym w obrazie – wszystko jest zdeterminowane, dochodzimy do kresu historii, przeszłość i przyszłość ulegają symbolicznemu „wiecznemu teraz", czas przestaje się liczyć, pozostaje jedynie ucieczka do iluzorycznej krainy sztuki, do nirwanicznego uniwersum poddającego się jakże łatwo autoteliczności, owym wypowiedziom o wypowiedzi, dziełom o dziełach, malowaniu malowania. Czyżby rzeczywiście doszedł tu do głosu charakterystyczny dla boskich dekadentów końca wieku ogląd świata będący, jak to określa Teresa Walas, „zespołem fenomenów, których przyczyna, źródło i racja bytu tkwiły w podmiocie mającym podobnie fenomenowy charakter. Czymże więc staje się rzeczywistość? Momentalnym przeglądaniem się w sobie dwóch płynących potoków, wzajemnym wizerunkiem dwu rozpryśniętych w okruchy zwierciadeł[2].

Na obrazie Malczewskiego te dwa potoki. podobnie jak tajemnicza rzeka przeznaczeń, są bardzo dobrze widoczne. Inaczej potraktowana jest sfera tworzenia, inaczej to, co jest stwarzane; wszystko jest pozornie ze sobą zwią-

[2] Por. T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków–Wrocław 1986, s. 51. Por. też artykuły w tomie: *Melancholia Jacka Malczewskiego. Materiały seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu, Rogalin, 17–18 grudnia 1998*, pod red. P. Juszkiewicza, Poznań 2002.

zane, a jednocześnie wyraźnie rozdzielone, podobnie jak historyczna przyczyna i jej skutki, środki służące pracy dziejów i cel, do którego dzieje winny dążyć. Pozwolę sobie przytoczyć w tym momencie fragmenty innych, pochodzących z epoki utworów poetyckich, jakże bliskich wymowie analizowanego dzieła malarskiego:

Kiedyśmy się rodzili
Nie zbladły jeszcze łuny
Spalonych chat
I krew nie ściekała świeża
Z broczących ran;
Spowito nas w całuny
[...]
I dziś poszliśmy w życie
Nie świeci nam jaskrawo
Promienny cel,
I myśl znużona drzemie
Po suchy chleb
Idziemy drogą łzawą

(J. Sten, Z cyklu *Młode lata*)

Rzucałem się namiętnie w bój,
Za prawdę, ideały,
Blaski od moich biły zbrój
I niosłem sztandar biały [...]

Dziś bezcelowej walki syt –
Zapadam w sen i ciszę
Nie nęci mnie już prawdy myt
Marzenie nie kołysze [...]

(Z. Dębicki, *Pragnąłem kiedyś*)

i na koniec:

Myśmy rajów nie śnili
Myśmy wiosny nie znali
My w kołysce już byli
Jako starcy zgrzybiali.

Jakiś wicher zimowy
Nasze czucia oziębił!
I uśnieżył nam głowy
I przesytem nas zgnębił.

Żaden sen nie kołysał
Naszych dusz młodocianych

Robak zwątpień wysysał
Krew lic naszych rumianych.
(A. Lange, fragment poematu
Pogrobowcom)[3]

Szczerze mówiąc, nie wiem, dlaczego w przypadku obrazu Malczewskiego mówimy nieustannie o „melancholii", a nie o innych bliskich artystom epoki stanom psychicznym równie deprymującym lub też równie pożądanym. Czy decyduje tu istniejący kanon interpretacyjny, czy też może jeszcze jakieś inne względy każące nam w tajemniczej postaci z obrazu naszego mistrza widzieć właśnie przymiot dzieci Saturna?

Porzućmy jednak na razie te rozważania, by wskazać inny trop interpretacyjny, jaki odnalazłem w interesującym tekście autorstwa Kirstena Hastrupa zatytułowanym *Przedstawienia przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii*[4]. Mit i historia według Hastrupa to „dwie formy narracyjne, które łączą przeszłość i teraźniejszość" i zarówno historia, jak i mit są sztukami pamięci. W sztuce pamięci „mit i historia są sobie równe". Hastrup wprowadza też rozróżnienie pomiędzy historią jako pamięcią i historią jako świadomością. Ta pierwsza odnosi się do uporządkowania historii w chronologiczne ciągi oraz do obszaru dziedziny historiografii. Druga zakłada doświadczenie związku między teraźniejszością i przeszłością w terminach hierarchicznego włączenia i podporządkowania dawnych wydarzeń świadomości obecnej i, jak pisze w innym miejscu badacz:

> W związku z tym, że w naszej kulturze kładziemy taki nacisk na widzialność jako kryterium prawdziwości, mamy skłonność sądzić, że historia jest bardziej prawdziwa niż mit. W rzeczywistości tak nie jest. Oba sposoby przedstawiania są selektywnymi opowiadaniami o przeszłości, które w równym stopniu podlegają konwencji. Linearna lub podporządkowana następstwom konwencja historii nie ma pierwszeństwa w dążeniu do prawdy nad asocjacyjną formą mitu[5].

Oto znajdujemy się w kręgu wpływów boskiej Mnemosyne, pamięć o minionym stuleciu nakłada się na naszą teraźniejszość i warunkuje myślenie o przyszłości. Historia zbliża się do mitu albo inaczej mówiąc, ulega mitologizacji, podobnie jak mitologizacji ulega romantyczna moc twórcza (nieprzypadkowo posiada ją u Malczewskiego ktoś, kto na pewno nie jest starcem, a większość ukazanych na płótnie postaci też jest bardzo młoda, chwilami

[3] Cyt. kolejno za: J. Sten (L. Bruner), *Poezje*, Lwów 1899, s. 28; Z. Dębicki, *Wybór poezji*, Warszawa 1913, s. 70; A. Lange, *Pierwszy dzień stworzenia. Pieśni społeczne*, Kraków 1907, s. 41 (poemat *Pogrobowcom* powstał w Paryżu w roku 1889, osobno drukowany w Krakowie w 1901 roku). Por. też: T. Walas, dz. cyt., s. 140 i n.

[4] K. Hastrup, *Przedstawienie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii*, przeł. S. Sikora, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty", 1997, nr 1/2, s. 22 i n.

[5] Tamże, s. 22 i 24. Jak pisze dalej Hastrup: „[...] mit osadza przeszłość w teraźniejszości, natomiast historia osadza teraźniejszość w przeszłości" (s. 26).

mamy wrażenie, że widzimy tu wręcz kolejną wersję „krucjaty dziecięcej") i, jak to określa Hastrup: „prawidła i wydarzenia wzajemnie się określają, podobnie jak narracje o przeszłości w końcu kształtują własną rzeczywistość. W sztuce pamięć, mit i historia są sobie równe"[6].

Asocjacyjność pozwala łączyć postacie i wydarzenia odległe w czasie i przestrzeni i wszystko ulega tajemniczemu Fatum, które jest zarówno formą personifikacji fatalizmu dziejów, jak i fatalizmem tworzenia artystycznego. Charakterystyczne, że epoka modernizmu nad tym fatalizmem często się zastanawiała i w tym momencie chciałbym przejść do kolejnego kręgu interpretacyjnego, jakim jest recepcja twórczości naszego mistrza w dwóch czołowych pismach ilustrowanych tej epoki – w „Chimerze" i „Sfinksie" (oczywiście moja decyzja też ma charakter czysto asocjacyjny i jako taka nie podlega tłumaczeniu).

Przeglądając ozdobne roczniki „Chimery" łatwo jest popaść w melancholię – tyle tu niezrozumienia twórczości Malczewskiego i niewczesnych insynuacji. Oto przykład – opis jednego z portretów autorstwa malarza wystawionego w Salonie Krywulta:

> wiele w nim pozy, wiele kostiumerstwa, wiele alegorycznych akcesoriów, para nie wiadomo *cui bono* transponowanych na fantastyczne figury kolegów, wszystko razem dziwne, niespójne, łamigłówkowate[7].

„Chimera" wprawdzie zwalczała płótna „Styków, Krzeszów i Stachiewiczów"[8], ale też chwaliła Matejkę, ponieważ tylko w jego twórczości dostrzegała niezbędne artyście wypowiadającemu się na temat losów narodu „tchnienie historiozoficzne". Bliższa była jej twórczość Stanisława Wyspiańskiego i Jana Stanisławskiego niż naszego mistrza, którego traktowano jako twórcę nazbyt realistycznego i zanurzonego w materialności tego świata. Czcicielom absolutu Malczewski, do roku 1907, kiedy to ukazał się ostatni numer „Chimery", niezbyt odpowiadał – jako artysta za mało ezoteryczny i wizyjny (jak widzimy decydowała tu przede wszystkim forma jego płócien, a nie przekazywane przez nie idee). Nieco inaczej jest w „Sfinksie", który dążąc do „cudownej mirażu oazy", po klęsce roku 1905, pisał wciąż o dziejowym pochodzie Polaków-Narodu Łazarzy i o sztuce, która w chwili dziejowej współ-

---

[6] Tamże, s. 25.

[7] „Chimera" 1901, t. I, s. 162. Być może podejrzewano Malczewskiego o nadużywanie „modernistycznej" symboliki, która np. dla Miriama-Przesmyckiego była czymś ułatwionym i niezgodnym z zasadami „sztuki czystej". Jak pisał twórca „Chimery": „Sprośne fauny poufalą się z nieskończonością, baraniogłowe satyry stają na straży świętego Graala i wyciągają plugawe łapy po złote jabłka Hesperyd. Symbole pełne wielkiej grozy i nieogarnionej tajemnicy, przechodząc z rąk do rąk jarmarcznych przekupniów, wytarły się jak pieniądz, na którym ongi widniało wyobrażenie Króla Ducha". Z. Przesmycki, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. II, Kraków 1967, s. 206–207.

[8] „Chimera" 1902, z. 14, s. 352.

czesnej musiała temu narodowi wszystko zastąpić[9]. Sztuka powinna dążyć bowiem do syntezy zarówno ściśle artystycznej, jak i historiozoficznej – pamiętamy przecież, że obraz Malczewskiego był za taką syntezę wielokrotnie uznawany, jednak niestety redaktorzy „Sfinksa" takiego syntetycznego dzieła w swej epoce nie odnaleźli, choć Malczewskiego cenili i widzieli w nim artystę wybitnego. Zastanawiano się również nad cechami duszy polskiej – „romantycznej, utęsknionej, marzycielskiej", ale też brawurowej, dziarskiej, buńczucznej[10], lecz nadal w naszym mistrzu nie wszyscy współpracujący z pismem krytycy dostrzegali jej ucieleśnienie[11]. Usiłowania do odnalezienia syntezy wyrazu życia współczesnego stale się nie udawały, choć wskazywano na nieustanną konieczność ponawiania prób w tym zakresie.

Interesujący jest tu tekst zbliżający nas do *Melancholii* (jest to fragment recenzji N. Miłkowskiej z *Dumy o hetmanie* Stefana Żeromskiego), mówiący, że każdy naród ma swoją tajemnicę (tajemnicę swej istoty), a tajemnica u Polaka „trudniejsza jest niż u innych nacji", u nas bowiem „sen gnuśny ogarnia większość bez widzeń i marzeń". Wszyscy marzą o mocy, śnią upajający sen o bezgranicznej wolności, o pięknym życiu, a celem jest „przepyszne wyzwolenie własnego ja, wypełniającego kraj – ojczyznę, która cała [...] jest moją (artysty) dziedziną [...] i marzenie czyn zmierzający do uczynienia tej Polski wielką, silną i piękną"[12].

Czytając ten fragment ponownie, dostrzegamy wielkie materii pomieszanie; mamy, jak u Malczewskiego, tajemnicę (Narodu?, tworzenia?), sen ogarniający społeczeństwo – przecież w *Melancholii* jest to wyraźnie unaocznione i próbę (?) wyzwolenia własnego ja w akcie twórczym, który nie jest bezpośrednio tworzeniem dzieła historiozoficznego, lecz raczej mówieniem nie wprost, wypowiedzią za pośrednictwem drugiego Ja i to w dodatku falsyfikowanego w ironicznym i błazeńskim przedstawieniu karykaturalnej twarzy w koronie znajdującej się na odwrocie obrazu. Koniec wieku z *Melancholii*, jak widzimy, trwał długo, jeżeli, pośrednio, był obecny jeszcze w roku 1909, podobnie jak próby przezwyciężenia dekadenckiej choroby końca epoki tak znamiennej dla sztuki tego okresu. Zarówno w cytowanym powyżej fragmencie recenzji, jak i w wielu utworach literackich przełomu wieków, mamy do

[9] Jak pisano w redakcyjnym komentarzu w zeszycie pierwszym pisma: „Jesteśmy jak karawana pielgrzymów, której po długiej wędrówce przez obłędne szlaki pustyni [...] błysnął na chwilę czarowny miraż oazy [...] Ale złudzenie trwało tylko chwil parę. Widmo oazy błysnęło i znikło, pozostawiając w mniej hartownych, a nie zobojętniałych jeszcze doszczętnie sercach – przygnębienie lub rozpacz", „Sfinks" 1908, z. 1, s. 1.

[10] Por. „Sfinks" 1908, z. 5, s. 338.

[11] Jak pisał w 1913 roku o twórczości Malczewskiego J. Kleczyński: „Lot fantazji obciążają tam kamienie rzeczywistości, pajęczą tkankę wizji przebijają jej grube, pierwotne kształty, tak jak zwiewne mgły górskie rozdziera nieociosany, przypadkowy kształt skały", „Sfinks" 1913, s. 522.

[12] „Sfinks" 1909, z. 23, s. 312.

czynienia z sytuacją określaną mianem „rozszczepienia roli autorskiej" (śmiem twierdzić, że z sytuacją taką spotykamy się też w obrazie Malczewskiego), polegającą najogólniej mówiąc na jednoczesnej pochwale aktywizmu, siły, poczucia wszechmocy twórczej – proszę spojrzeć jak szybko, dynamicznie, spontanicznie tworzy *alter ego* artysty – z odczuwaniem niemal Schopenhauerowskiej postawy bezwoli, apatii, melancholii.

Jak pisze o tym Teresa Walas:

> [...] rozszczepienie to jest w ogóle charakterystyczne dla ówczesnej świadomości polskiej, że nieustannie wchodzi ona w podwójną rolę i umieszcza się równocześnie w dwóch porządkach względnie suwerennych i izolowanych, uniwersalno-indywidualnym oraz kolektywno-narodowym. Samo zajęcie miejsca w jednym porządku nie tylko nie równało się opowiedzeniu przeciwko drugiemu porządkowi, można było tkwić w obu nie zmieniając pozycji[13].

Oczywiście w przypadku *Melancholii* to widz jest tym, który tkwi jednocześnie w obu porządkach, ale przecież widz stoi w tym samym miejscu co artysta tworzący całość płótna, artysta malarz z krwi i kości, a nie iluzoryczna figurka namalowana na obrazie.

Nie miejsce tu na bardziej szczegółową analizę tej sytuacji, wystarczy jeszcze dodać, że w czasach Malczewskiego wymagano od artysty – dziejopisa, a przecież taką pozycję przyjmuje twórca w swoim obrazie, aby dążąc do syntezy, potrafił odsłonić tajemnicę istoty rzeczy i dziejów. Jak pisano: „Rzecz dana czy Zjawisko wtedy dopiero odsłania przed nami tajemnice swej istoty, gdyśmy prześledzili i poznali jej stawanie się, jej koleje od godziny narodzin aż po chwilę obecną"[14]. Czy Malczewskiemu udało się prześledzić dzieje Polski dziewiętnastowiecznej, tak by osiągnąć stan łaski wynikający z totalnego zrozumienia istoty naszej historii i czy w ogóle obraz może podjąć takie maksymalistyczne wyzwanie? Antoni Gawiński omawiając twórczość Mariana Wawrzenieckiego, pisał, że Polska ukazywana dotąd przez malarzy była Polską „późną, chylącą się do upadku, zepsutą [...] przez swe winy i przez Fatum spychaną ku przepaści, cierpiącą wreszcie i umilkłą"[15]. Czy Malczewski też ukazał „Polskę późną" i czy jego Fatum jest siłą niezniszczalną, zewnętrzną, czy też mieści się w każdym z nas i jako takie podlega przezwyciężeniu?

I na koniec fragmenty z modnych w epoce „psychologii twórczości", a przecież *Melancholia* lub *Koniec wieku* jest wypowiedzią odnoszącą się do tej materii. Jak pisał Michał Sobieski, opisując „nastrój twórczy":

> Artysta się skupia. Prawdziwie pogrąża się w sobie. Usuwa ze swej świadomości wszelkie momenty zbyteczne. Przytępia zmysły. Nie widzi i nie słyszy, co się

[13] T. Walas, dz. cyt., s. 122.

[14] J. Dicksteinówna, *Od mitów ku wierzeniom. Szkic porównawczy*, „Sfinks" 1910, z. 28, s. 70.

[15] „Sfinks" 1910, z. 34, s. 18.

wkoło niego dzieje, śni jakoby na jawie nieczuły na wrażenia zewnętrzne, tym silniej poddaje się wewnętrznym. Przed wewnętrznym jego wzrokiem przesuwa się szereg obrazów, wizji optycznych i akustycznych. Lecz żadna z tych wizji nie zatrzymuje się w jego pamięci. Nie jest to jeszcze ta, której szuka. Ta gonitwa form zmierzająca do celu, a jednak jeszcze go nie dosięgająca wywołuje niepokój. Często nawet wzburzenie[16].

Jak jednak ma przedstawiać się niepokój twórczy malarza malującego swój obraz przez kilka lat i czy nie dotykamy tu znowu prężącego się i ponętnego ciała konwencji romantycznej, nakazującej widzieć obrazy „niemal błyskawicowo", przezierać zasłonę dziejów, rozsnuwać ramy czasu?

I już naprawdę na koniec krótki wiersz Wincentego Korab-Brzozowskiego zatytułowany *Pictor*:

Sztuka twoja, gdy kształty z kolorami splata.
Wytwornością i siłą artysty-mocarza
Boską istność wyzwala z rzeczy tego świata.
I jakiekolwiek życie – miast czy wsi – wyraża,
Zawsze nam zmysły duszą czującą obdarza[17].

Czy Malczewskiemu udało się w chociaż jednym obrazie wyzwolić „boską istność" z rzeczy tego świata i czy obdarzył nasze zmysły „duszą czującą" czy też tylko splatał kształty z kolorami, by przezwyciężyć fatalizm dziejów i fatalizm tworzenia? Na te pytania, podobnie jak na wszystkie inne dotyczące istoty sztuki symbolicznej, zapewne nigdy nie uzyskamy ostatecznej odpowiedzi.

---

[16] M. Sobieski, *Z psychologii twórczości*, „Sfinks" 1912, s. 81. W innym artykule zatytułowanym *Twórczość artysty* („Sfinks" 1910, z. 35, s. 175). Sobieski wykorzystując uwagi zawarte w *Estetyce* Edwarda Hartmanna, omawia kolejne etapy procesu twórczego, na który składają się według niego: 1. „nastrój produktywny" – „w duszy artysty zaczynają się wyodrębniać spływy [!] uczuć i wyobrażeń, na razie mgliste i niejasne", 2. „moment koncepcji" – „z uczuciem radosnego wyzwolenia utrwala artysta wizję w swej pamięci i poczyna się jej bacznie przyglądać", 3. „wizja ulega realizacji" – „ogólne mgliste, płynne jej kontury poczynają tężeć i rysować się coraz wyraźniej. Dzieło sztuki staje się gotowe przed wewnętrznym okiem artysty", 4. „przedmiotowe urzeczywistnienie wizji" – „wcielanie w zmysłowy materiał, marmur, barwę, dźwięk, słowo". Malczewskiemu w omawianym obrazie udało się jednocześnie utrwalić, dzięki namalowaniu malującego malarza 2, 3 i 4 etap Hartmannowskiego procesu tworzenia. Być może w *Melancholii* utrwalono też najbardziej tajemniczy i iluzoryczny „nastrój produktywny"?

[17] Wiersz napisany po francusku, należący do cyklu *Stances*, podaję w tłumaczeniu S. Pieńkowskiego za: W. Korab-Brzozowski, *Utwory zebrane*, oprac. M. Stala, Kraków 1980, s. 235.

OKO, RĘKA, MYŚL I KRYTYCY

Pisz tak, jakbyś sam był we wszechświecie
i nie obawiał się wcale ani zawiści,
ani przesądów ludzkich.

Julien La Mettrie

W wielu tekstach poświęconych twórczości Stanisława Wyspiańskiego odnajdujemy porównanie procesu tworzenia naszego artysty do pracy rzeźbiarza. Według Wincentego Trojanowskiego, w toku tworzenia autora *Akropolis* bardzo ważne było „najpierwsze wrażenie artystyczne" przypominające proces, w którym „jak [...] z nieforemnej bryły kamienia przez odkuwanie wyłania się postać ludzka, lub jak takaż postać przybiera formę z kawałków nakładanej gliny"[1]. Co ciekawe, nie tylko indywidualny akt twórczy podlegał temu porównaniu, ale, na znacznie wyższym poziomie uogólnienia, cała poezja Wyspiańskiego „zwracając się ku życiu", godziła w nie, jak „młot rzeźbiarski godzi w bryłę, z której kuje posąg"[2].

I oto, już na samym wstępie napotykamy metafory, których racjonalizacja może wyjaśni nam nieco zawiłą kwestię relacji pomiędzy myślą, okiem i ręką artysty. „Najpierwsze wrażenie artystyczne" jest bezkierunkowe, nieokreślone, działa w nie do końca zdefiniowanej przestrzeni ustanowionej przez samego artystę i jednocześnie znajdującej się poza nim i niezależnej od niego. To mgławica przeczuć ulegających ukonkretnieniu dzięki zetknięciu z nieprzetworzoną materią, w której kryją się wszystkie kształty, postacie, zdarzenia – w wersji obiektywistycznej, lub forma bardziej konkretna, zmierzająca do kreacji dzięki „dodawaniu" wysnutych z ducha artysty elementów – w wersji w większym stopniu subiektywistycznej. Dominuje myśl, oko i ręka mają

[1] W. Trojanowski, *Wyspiański. Artysta–człowiek–życie*, Warszawa 1928, s. 11.

[2] A. Potocki, *Stanisław Wyspiański. Studium literackie. Napisał...*, Kraków 1902. Również Marian Dienstl opisując proces twórczy autora *Wesela*, zauważał: „Gdy uczuł [Wyspiański – dopisek W.O.] w sobie siłę, zdolność i moc, uważał malarstwo i poezję dramatyczną za swe środki techniczne, za usłużne sługi swej wyobraźni i twórczości. Podobnie do rzeźbiarza, co rozwinięte, nadludzkie, herkulesowe kształty utrwala w marmurze lub brązie – miękkość i delikatność niewieściego ciała rzeźbi w alabastrze – podobnie Wyspiański, postacie bohaterów Polski wykonywał w dramacie, a żywą naturę, subtelność postaci nierozwiniętych dziewcząt i rozchylających się pączków róż i lilii – dziwnie smutnych – dziwnie śmierć swą i zwiędnięcie rychłe zwiastujących – rysunkiem pastelowym oddawał", M. Dienstl, *Znaczenie Wyspiańskiego dla polskiego zdobnictwa*, Lwów 1908, s. 21. Odbitka z „Ateneum Polskiego", 1908.

sprawnie wykonywać to, co myśl przeczuwa i czym jest w stanie kierować niezależnie od oporu materii. Pamięć procesu tworzenia Michała Anioła spiera się tu z pamięcią tworzenia bardziej współczesnych krytykom rzeźbiarzy z Rodinem na czele, prowadząc nieodmiennie do wniosku, jak to sformułował Ignacy Matuszewski, że „nie o to idzie, z jakiego kruszcu artysta posąg odlewa, lecz o to, czy posąg jest piękny"[3].

Tajemniczą i niewyjaśnioną do końca sferą jest jednak „życie", zawierające w sobie coś więcej niż sztukę, z którego dopiero należy „wykuć" właściwe dzieło i to, paradoksalnie, nie posługując się oczywiście konkretnym dłutem, ale, jeżeli tak to można określić, „ręką poezji", czyli posiłkującą się siłą myśli artysty i pośrednio krytyka kolejną metaforą. Nie wnikajmy jednak zbyt głęboko w dosyć skomplikowaną kwestię, czy metaforę można wyjaśniać tylko za pośrednictwem innej metafory oraz czy jest to ten poziom racjonalizacji, o jaki nam chodziło, i przejdźmy do innej wypowiedzi Matuszewskiego, tym razem poświęconej twórczości najwybitniejszych polskich powieściopisarzy XIX wieku – Henryka Sienkiewicza i Bolesława Prusa.

Autor tomu studiów *Swoi i obcy* dokonał swoistego odwrócenia kierunku popularnej interpretacji ich dzieł, wskazując, że „niepodobna zaprzeczyć, iż pewna kategoria utworów przemawia silniej do zmysłowej, inna zaś do umysłowo-uczuciowej strony naszego «ja». Jeden artysta położy główny nacisk na zewnętrzne, plastyczne znamiona opisywanych zjawisk i zdarzeń, drugi postara się odsłonić ich zewnętrzny, ukryty przed oczami profanów mechanizm. Pierwszego zalicza się powszechnie do obozu realistów, drugiemu służy miano idealisty"[4]. I to właśnie Prus, według Matuszewskiego, był idealistą, ponieważ w jego twórczości „wyraz, myśl" dominowały nad „harmonią kolorów i grą świateł", a Sienkiewicz malarsko-plastycznym realistą, którego siłą i istotą talentu była „fenomenalna zdolność odtwarzania za pomocą prostych niezwykle środków plastycznej, malowniczej strony życia", ponieważ, jak dalej pisał Matuszewski:

> Wszystko co jest dostępnym dla zmysłów, widzialnym i wyczuwalnym, wychodzi spod pióra Sienkiewicza jasno, czysto, wyraźnie i – pięknie. To co innemu pisarzowi dostarczyłoby zaledwie materiał do suchego albo mglistego rysunku,

---

[3] I. Matuszewski, *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim*, Warszawa–Łódź–Lublin–Poznań–Kraków b.d.w., s. 9. Na temat modernistycznych dylematów powstałych na styku teorii i praktyki rzeźbiarskiej por.: P. Szubert, *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1995. W wielu powieściach tej epoki pojawia się postać rzeźbiarza-carvera, który „sam kuje w marmurze", chociaż praktyka artystyczna była już zupełnie inna. Na przykład bohater opublikowanego przez K. Przerwę-Tetmajera „romansu" rzeźbiarz – Roman Rdzawicz „kuł jak Tytan" i „marmur giął się i kruszył...z punktowanego marmurowego bloku odpadały pod dłutem i młotem ciosy jak spod ręki atlety". K. Przerwa-Tetmajer, *Zatracenie. Romans*, Biblioteka Groszowa, Warszawa b.d.w., s. 88–89.

[4] I. Matuszewski, *Swoi i obcy (Pokrewieństwa i różnice). Zarysy literacko-estetyczne*, Warszawa 1898, s. 129–130.

przeradza się u niego w wypukły, barwny obraz pełen powietrza, światła i ruchu, a nawet dźwięków i woni[5].

Opozycje kolor–rysunek, realizm–idealizm, zewnętrzne–wewnętrzne nabrały tu, dzięki odniesieniu do twórczości konkretnych pisarzy, bardziej wyraźnej dystynkcji. Wobec artystów słowa nie mówi się w tym przypadku o wykuwającej dzieło z materii życia rzeźbiarskiej ręce, ale przeciwstawia oko – myśli, plamę barwną – rysunkowej (suchej) linii, piękno zmysłowe – ukierunkowanej socjologicznie, przesyconej racjonalnością formie funkcjonalnej. Co ciekawe, zestawienie pisarstwa Prusa i Sienkiewicza doprowadziło Matuszewskiego do próby porównania – jest rok 1898 – malarza kolorysty i malarza rysownika. Według krytyka:

> Malarz kolorysta musi z konieczności posiłkować się rysunkiem, a malarz rysownik – barwami; chociaż atoli obaj należą do jednego cechu i obaj używają jednakowych środków technicznych, nikt, znający się na rzeczy, nie będzie ich mierzył tą samą miarą, bo każdy z tych artystów inaczej patrzy na naturę, inaczej ją odtwarza: jeden widzi i maluje plamy, drugi uwydatnia przede wszystkim linie[6].

Oko malarza i pisarza „kolorysty" widzi plamy malarskie, oko malarza i pisarza „rysownika" dostrzega linie, z tym, że zarówno jedne, jak i drugie znajdują się „na zewnątrz", w naturze, a nie w jaźni samego artysty. Matuszewski jawi się nam w tym momencie, mimo swych ewidentnych sympatii dla nowej sztuki, jako niepoprawny pozytywny realista, choć trzeba przyznać, ratuje się przed takim ostatecznym zakwalifikowaniem stwierdzeniem, że „Sienkiewicz rzadko bardzo «maluje» w sposób przedmiotowy; kreśląc plan danego kęsa przestrzeni i wyliczając po kolei wypełniające ją osoby i rzeczy. Nie, najczęściej autor odtwarza nie ramę, przedmioty, lecz ich subiektywne odzwierciedlenie w myśli któregoś z bohaterów lub bohaterek"[7].

Obiektywnie istniejący świat ulega odbiciu w oku i myśli artysty, który za pomocą właściwych swej sztuce środków odtwarza go w dziele. Dzieło jest skomplikowane, ponieważ jego materia ma wiele wymiarów. Jednym z nich są postacie bohaterów, a właściwie ich świadomość odbijająca pośrednio świadomość autora utworu. Lustra narracji przeglądają się w sobie, tworząc nieskończone perspektywy i kolejne powtarzające się odbicia. To, co przedmiotowe, ulega zatarciu i staje się zwielokrotnioną podmiotowością, ale nadal w naturze są linie i plamy malarskie, a obowiązkiem twórcy jest umiejętność dostrzegania zarówno ich zewnętrznego piękna, jak i wewnętrznych, konstruujących wyższe piętra znaczeniowe powiązań i koincydencji, przeradzających się w pewnym momencie z sylwetki w świadomość postaci, z widoku rzeczy i sytuacji w ich pozawizualne znaczenie. Artysta wyczulony na piękno świata dą-

[5] Tamże, s. 141.
[6] Tamże, s. 143–144.
[7] Tamże, s. 186.

ży do syntezy, gdyż, jak pisał Matuszewski: „utwór artystyczny zawiera [...] nie samo życie *in crudo*, lecz jego kwintesencję wyprodukowaną w mózgu poety lub plastyka, którego osobistość musi wycisnąć piętno na produkcie", twórca jest zobowiązany „umotywować najbardziej wyjątkowe zdarzenia, uprawdopodobnić najdziwaczniejsze objawy i ująć w karby najsprzeczniejsze [!] kierunki. Rzecz prosta, że wszystko to odbywa się kosztem ducha twórcy, który tęczową przędzą swych myśli zasnuwa przepaść ziejącą wiecznie pomiędzy prawdą bezwzględną a naszym wyobrażeniem o niej"[8].

Myśl twórcy tworzy zatem pomost pomiędzy tym, co absolutne, obiektywne, a tym, co pozostaje w głębi naszej świadomości absolutu tego odbiciem lub wyobrażeniem. Gdzie jest jednak miejsce w tym świecie lustrzanych odbić i duchowych powinowactw na bardziej precyzyjnie określone środki artystyczne, które muszą współtworzyć konkretne dzieło? W przypadku Wyspiańskiego podkreślano na przykład, iż właściwym mu środkiem artystycznym, niemal sygnaturą personalną, jest linia. Jest to linia specyficzna, „dziejąca się", jeżeli tak można powiedzieć, zarówno w jego utworach plastycznych i dramaturgicznych, jak i pośrednio w naturze i w materii kreowanego w dramatach „życia". To linia, rysunek były, jak sądzono, „najgorętszym umiłowaniem" naszego artysty[9] i jeszcze w latach trzydziestych ubiegłego wieku uważano, że jest ona „zwinna w subtelnościach dziecięcych twarzyczek, matematycznie dokładna w botanicznych analizach, a majestatyczna w witrażowych wizjach. Śmiała, męska, wyrazista, a jednocześnie twarda, ciężka i bezwzględna"[10]. Co ciekawe ten sam krytyk – Tadeusz Seweryn – w toku swego wywodu przypomniał słowa samego Wyspiańskiego, że w sztuce „wszystko musi mieć formę artystyczną [...] formę nieodwołalnego piękna, przed którym nie ostoi się nic, które jak młot walić będzie"[11].

Artystyczne piękno za pośrednictwem ręki i oka artysty wykuwa w zjadaczach chleba poczucie formy, lub odwrotnie, to właśnie forma obdarzona rysem piękna uderza w widza bez względu na jego często niezbyt piękne upodobania i filisterskie przyzwyczajenia. Ale linie sztuki zawarte są nie tylko w obdarzonej rysem piękna formie czy w świecie natury, oto nagle mogą się nam, lub może w większym stopniu nie nam, a artystom, objawić i inne linie, które wywodzą się

[8] Tamże, s. 25.

[9] T. Szydłowski, *Stanisław Wyspiański. Z 32 reprodukcjami. Monografie artystyczne pod redakcją M. Tretera*, b.d. i m.w., s. 7.

[10] T. Seweryn, *Indywidualność plastyczna Wyspiańskiego*, Kraków 1932, s. 11.

[11] Tamże, s. 20. M. Dienstl w cytowanym już przeze mnie opracowaniu pisał: „[...] motywem malarskim w twórczości Wyspiańskiego jest zawsze linia [...] linia zwinnie i ostrożnie biegnąca po ostrych konturach bodjaków, wynosząca się dumnie i śmiało po postaciach królewskich witraży, – wątła i anemiczna, gdy otula blade twarzyczki dzieweczek. Wyspiański odtwarza postacie i [...] ich kształty linią, nie barwą". M. Dienstl, dz. cyt., s. 12. Piszę o tym obszerniej w książce: *Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002, szczególnie w rozdziale zatytułowanym *Stanisław Wyspiański – konstelacja.*

z zarysu boskiego planu dziejów. Jak pisał Adam Grzymała-Siedlecki w związku z omawianiem wpływu Krakowa na twórczość autora *Akropolis*, Wyspiański przejawiał „ukochanie utopii", co między innymi miało przejawiać się w tym, że charakteryzowało go „agresywne odczuwanie linii dziejowych"[12]. Grzymała-Siedlecki nie tłumaczył, na czym by owa agresja miała polegać, musimy jednak pamiętać, że w czasach, w których formułował swe sądy, obowiązywał model „krytyki twórczej", impresyjnej, nakładającej, jak sam to określał, „poetycki pokost" na ludzi i dzieła sceniczne[13]. Może obcujemy zatem od początku tego tekstu nie z okiem, ręką i myślą artysty, a z okiem ręką i myślą krytyków, lub co gorsza z okiem, ręką i myślą autora tego tekstu? Sprawy zaczynają się wikłać i komplikować, powróćmy zatem do rzeczy mniej skomplikowanych, czyli do twórczości samego Wyspiańskiego odbitej w krzywym zwierciadle cudzej myśli lub, co się zdarzało częściej, cudzej bezmyślności.

Oto tak wytrawny krytyk jak Stanisław Lam uważał na przykład, że patrząc na witraże w krakowskim kościele Franciszkanów, „Nam się zdaje, żeśmy wśród łąk kwiecistych, wśród ziół morza falującego za wiatru podmuchem, że słyszymy szelest łodyg wichrem przeginanych, że wdychujemy[!] w piersi woń polnych kwiatów, które wokół nas pstrzą się całą barw tęczą"[14], a cytaty tego typu można by mnożyć bez końca. Podobnie krytycy nie mogli się zdecydować, gdzie przebiega cienka czerwona linia pomiędzy tym, co jest elementem realnej, jeżeli w sposób uproszczony tak to można powiedzieć, rzeczywistości, a ucieleśnioną w dziełach kreacją artysty, a sprawę komplikował też „korespondencyjny", w sensie wielości wykorzystywanych tworzyw, charakter twórczości autora *Wesela*. „Ejdetyczna" wyobraźnia Wyspiańskiego[15] miała być owładnięta „malarskością" sprawiającą, że jego utwory literackie „mają zarysy ogromne o splątanej często linii [...] nastrój zogromniałego bólu, ale niektóre ich momenta giną w mgłach oparów tajemniczych, w niezrozumiałej plątaninie zarysów"[16], prowadzącej do ekspresji lub dekoracyjności.

---

[12] A. Grzymała-Siedlecki, *O twórczości Wyspiańskiego*. Wyboru dokonała i posłowiem opatrzyła A. Łempicka, Kraków 1970, s. 38.

[13] Grzymała-Siedlecki po latach przyznawał, że w czasach swej młodości niejednokrotnie brał „piękne słowo" za „piękną myśl" i w swych krytykach „ciągnął za włosy poetyckość", tamże, s. 9. Na temat polskiej krytyki przełomu XIX i XX wieku por. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.

[14] S. Lam, *Stanisław Wyspiański. Napisał...*, Jarosław 1909, s. 15.

[15] Por. np. W.J. Ostrowski, *Wyobraźnia ejdetyczna Stanisława Wyspiańskiego*, Poznań 1934. Ostrowski korzystając z ustaleń niemieckiego psychologa E.R. Jaenscha wskazuje, że autor *Wesela* posiadał wyobraźnię „ejdetyczną", sprawiającą, iż jego przeżycia psychiczne „w dziedzinie wzrokowej stanowią [...] obrazy osób lub rzeczy dosłownie widziane, w dziedzinie słuchu – głosy dosłownie słyszane, w dziedzinie dotyku dotknięcia dosłownie odczuwane" (tamże, s. 6). J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim napisał...*, Warszawa 1909, s. 350.

[16] J. Kotarbiński, dz. cyt., s. 350.

Żywioł dekoracyjności to kolejne medium, w którym miała objawiać się specyfika może nie ręki, ale oka artysty. Nie sposób przytaczać tu dziesiątków wypowiedzi drążących ten temat, dość powiedzieć, że autor słynnych witraży i projektów wnętrz miał wywodzić go bądź z samej natury, bądź też, pośrednio, z tradycji sztuki, i tu skala odniesień była bardzo szeroka – od sztuki gotyckiej, przez japońską do impresjonistów powracających nagle do łask po to, aby przeciwstawić ich wstrętnym secesjonistom, których nie lubiano i o których sztuce wyrażano się niezbyt przychylnie[17]. Jak o tym pisał Marian Dienstl:

> Impresjonizm zaznaczył tylko kształty i tony barwne; to naznaczenie kształtów, szkicowe, fragmentaryczne, doprowadzić musiało powoli do tego, iż poczęto się lubować samym układem linii, samym zestawieniem barw. Z impresjonizmu zrodziła się dekoratywność, której wyznawcą był Wyspiański[18].

Oko niebezpiecznie zaczynało przeważać nad myślą, dlatego przypominano, że w sztuce Wyspiańskiego ważniejsza była swoiście pojmowana, narodowo-patriotyczna socjogeneza jego dzieł i duch, który, jak wiadomo, wieje, dokąd chce. Jeden z najwybitniejszych krytyków epoki – Stanisław Lack określał to w ten sposób:

> Nocą Wyspiański błąka się po zaułkach, po ruinach, po pomnikach i zabytkach, po czeluściach nad rzeką, rano wstaje, niejako wyłania się i kreśli na kartonach linie i formy i kolory, żółte, niebieskie, czerwone, przejrzyste, przejasne, wieści z dalekiej przeszłości, wieści z głębiny przyrody, formy przepojone czarem nocy i świeżej wilgoci[19].

Pozostawiając wypowiedź Lacka bez komentarza, choć wizja somnambuliczno-wampirycznego Wyspiańskiego bardzo mi odpowiada, przypomnę w tym momencie, że być może takie interpretacje, bo na pewno nie do końca same obrazy lub dramaty, sprawiały, że i Prus, i Sienkiewicz zarówno do dzieł autora *Wesela*, jak i do całej modernistycznej epoki odnosili się niezbyt przychylnie[20]. Idealista-rysownik Prus i realista-plastyk Sienkiewicz byli tu

---

[17] Jeszcze w roku 1932 Przecław Smolik uważał, że Wyspiański „nie jest secesjonistą jeżeli idzie o grafikę", ponieważ w secesji „nie ma prostoty, a jest nieznośny nadmiar kombinacji plam i linii", podczas gdy autora *Wesela* cechowały „umiar i prostota". Zob. P. Smolik, *Książka Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1932, s. 7. O wpływach artystycznych, którym ulegał Wyspiański pisze szczegółowo Wincenty Trojanowski, wskazując, że np. impresjonizm otworzył naszemu artyście oczy na „jasność, żywość i siłę barw", a sztuka japońska wyczuliła w nim znaczenie linii (za Gauguinem, Degasem i Van Goghiem). Por. W. Trojanowski, *Wyspiański. Artysta–człowiek–życie*, Warszawa 1928, s. 63.

[18] M. Dienstl, dz. cyt., s. 12.

[19] S. Lack, *Studia o St. Wyspiańskim*, zebrał i przedmową poprzedził Dr Stanisław Pazurkiewicz, Częstochowa 1924, s. 341.

[20] H. Sienkiewicz w odpowiedzi z 1903 roku na ankietę „Kuriera Teatralnego" w sprawie repertuaru „pesymistyczno-zmysłowego" pisał wprost: „Ruja pojawia się tylko w pewnych po-

wyjątkowo zgodni, ponieważ ich oko i ręka wywodziły się z zupełnie innej epoki. W epoce tej świat jawił się w swej totalności jako uniwersum piękne i harmonijne, a wojnę trojańską można było interpretować, jak czynił to autor *Potopu*, jako opowieść o tajemnym romansie pomiędzy Hektorem i Heleną[21]. Co ciekawe w epoce tej warsztat artysty nie był jeszcze przedmiotem obsesyjnych autoanaliz i autotelicznych wypowiedzi, oczy służyły widzeniu, a myśl pełniła funkcje porządkujące. Pomimo rozlicznych antynomii trapiących, jak chcą dwudziestowieczni teoretycy, w czasach pozytywizmu literaturę i sztuki obrazowe[22], nasi twórcy dążyli do piękna, dobra i prawdy, a to, co wizualne, miało w tym dążeniu służyć temu, co mentalne i ideowe. Wizualność (literackość, artystyczność) były bowiem dla nich środkiem do, co tu ukrywać, absolutystycznie pojmowanych celów, w których prawda i dobro stanowiły wartości o wiele istotniejsze niż autonomicznie pojmowane piękno. Sienkiewicz opisując Forum rzymskie i wywołane nim uczucia, pisał:

> Ład tego budownictwa działa po prostu kojąco. Podobnego wrażenia doświadczyłem na widok Wenus Milo w Luwrze i Apolina Belwederskiego na Watykanie. Podróżny nie wzdryga się w grecko-rzymskich świątyniach tak, jak w posępnych, ciemnych nawach gotyckich; umysłu jego nie ugniata rozszalała fantazja np. pagody indyjskiej; uwagi nie rozprasza zbytek ozdób nowszych barokowych budowli. Czar zawarty w słowie „ład" działa inaczej; polega on na zupełnej równowadze wszystkich władz duszy i wrażeń, na poczuciu pewnego spokoju wewnętrznego w stosunku do doskonałości wymiarów, do jedności i wyśmienitej prostoty. Pogodne wrażenia rodzą pogodę w duszy; człowiek czuje, że jest mu dobrze. W budowlach klasycznych, jak i w starożytnych posągach, nie ma żadnej poszczególnej myśli, jeśli się godzi tak wyrazić, literackiej, która by porządkowała inne i starała się wyłącznie przemówić; jest tylko jedna ogólna myśl boskiego ładu w stosunku do człowieka i natury[23].

---

rach roku i nie wypełnia całkowicie życia nawet zwierzęcego. [...] Z tego względu kierunek oparty wyłącznie na porubstwie, jest nie tylko szkodliwy etycznie, ale, jako niezgodny z prawdą i naturą rzeczy, wydaje mi się w znaczeniu estetycznym naciąganym, nieszczerym, zatem bezwartościowym", podczas gdy Prus porównując *Dziady* z *Weselem*, zauważał: „U Mickiewicza zdaje się, niepodobna znaleźć jednego zbytecznego wyrazu [...] Z *Wesela* zaś można by to i owo usunąć, gdyż jest tam niemało gadaniny". Cyt. za: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. Wydanie drugie rozszerzone, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, strony odpowiednio: 156 i 531.

[21] Por. F. Hoesick, *Sienkiewicz i Wyspiański. Przyczynki i szkice*, Warszawa–Lublin–Łódź b.d.w. Wyspiański miał odebrać pomysł Sienkiewicza jako „niewłaściwy i nietaktowny", niezgodny z duchem homeryckim, tamże, s. 61.

[22] Por. np. H. Markiewicz, *Dialektyka pozytywizmu polskiego*, [w:] *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa 1976.

[23] H. Sienkiewicz, *Listy z podróży i wycieczek*, [w:] tenże, *Dzieła*, t. XLIV, Warszawa 1950, s. 168–169.

Apolińsko-nirwaniczny Sienkiewicz i somnambuliczny Wyspiański mieli być nie tak sobie odlegli, ponieważ odczuwali jedność, harmonię i metafizyczną totalność świata. Łącznikiem był też czynnik etyczny przepajający ich twórczość, artysta bowiem powinien, jak sądzono w epoce, być „w harmonii z najpoufniejszą istotą człowieka moralnego", a tylko „osobliwy dar przedstawiania swoich wizji, zarówno świata zewnętrznego – przedmiotów i stosunków pomiędzy nimi – jak i wewnętrznych – stanów duszy" czynił z człowieka twórcę prawdziwego[24].

I zupełnie na koniec dwa obrazy z minionych muzeów wyobraźni. Rozpocząłem mój tekst od wizji kującego w materii życia, tytanicznego rzeźbiarza-poety-dramaturga. W opublikowanym w 1903 roku studium literackim *Stanisław Wyspiański* Andrzej Niemojewski marzył:

> Gdybym był rzeźbiarzem, wykułbym w kamieniu następujący posąg. Młodzieniec do pół obnażony, przywiązany do pnia jak św. Sebastian [...] w czole tkwi mu strzała zatopiona aż po brzechwę; spod niej patrzy okropnym wzrokiem w górę. Ach, przewrócono mu mózg, zniszczono umysł, zabito w nim myśl. A na piedestale podpisałbym: PRAWDA. U nas ksiądz, dewotka, truposz tak się obchodzi z prawdą. Zabić ją, zdeptać, oplwać, żeby nie była, albo żeby żyła z przewierconym mózgiem. Taki posąg wyrzeźbiłbym, gdybym był rzeźbiarzem[25].

Z kolei w okolicznościowej broszurze *Na śmierć Henryka Sienkiewicza* Kazimierz Przerwa-Tetmajer ukazywał w 1916 roku polski artystyczny raj, do którego autor *Ogniem i mieczem* dostał się niechybnie. Oto u bram tego raju Mickiewicz Sienkiewiczowi „rękę podaje", podobnie jak Słowacki i Krasiński, owi „Dioskurowie patriotyzmu, narodowej wiary, miłości i nadziei", również Matejko „dłonią go wspiera, aby wysiadł z rydwanu chwały życia i wstąpił w świątynię wiekuistej chwały narodowego żywota", a Wyspiański „wychodzi naprzeciw doń w wieńcu na głowie z róż czarnych, śmiertelnych, blady i uroczysty" i „pokłon sobie oddają"[26].

Dziewiętnastowieczna myśl, jak widzimy, zakreśliła romantyczne koło, a spracowane artystyczne ręce służą już tylko bratnim uściskom. Przezierające dzieje oczy pokrywają się śmiertelną, co nie oznacza martwą, mgłą. Prawda zwycięża, dobro i wynikające z harmonii wszechświata piękno istnieją i jest to, jak myślę, konsolacja bardzo nam potrzebna w dzisiejszej trudnej i nadmiernie woluntarystycznej epoce.

---

[24] W. Jabłonowski, *Sienkiewicz – artysta*, „Tygodnik Ilustrowany" 1916, nr 32, s. 570.

[25] A. Niemojewski, *Stanisław Wyspiański. Studium literackie*, Warszawa 1903, s. 84.

[26] K. Przerwa-Tetmajer, *Na śmierć Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1916, s. 8–10.

WYSPIAŃSKI I DUCH KAZIMIERZA

Sztuka jest maską prowizoryczną, pod którą
intryguje nas Nieznane bez oblicza.
Maurice Maeterlinck

W słynnym wierszu *I ciągle widzę ich twarze*, wysłanym przez Stanisława Wyspiańskiego w liście do Adama Chmiela latem 1904 roku i ogłoszonym po raz pierwszy w programie uroczystego przedstawienia w Teatrze Miejskim w Krakowie 5 grudnia 1907 roku, już po śmierci artysty, czytamy:

[...] Teatr mój widzę ogromny,
wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny [...]
W gromach i wichrze szaleją
i gasną w gromach i wichrze –
w mroku mdlejące i cichsze –
już ledwo, ledwo widnieją –
znów wstają – wracają ogromne,
olbrzymie, żyjące – przytomne [...][1].

W tekście tym ludzie i cienie wirują w korowodzie w takt chóralnej, tajemniczej melodii sprawiającej, że bohaterowie rozgrywającego się w duszy artysty przedstawienia ulegają nieustannym przemianom, pojawiając się i znikając na scenie, którą obserwuje jeden widz – poeta – autor – sam Wyspiański. Artysta przyjmuje tutaj zarówno rolę demiurga, który dopełnia romantycznego czynu, wywołując z nicości twarze swych bohaterów, jak i uczestnika wydarzeń pozwalającego na to, aby wywołane zjawy same tworzyły swój spektakl („Ich sztuka jest sztuką moją"), przenikając jedynie, poprzez wyimaginowaną scenę, do zmysłów tego, który je stworzył. Ten dosyć skomplikowany układ ról i współzależności pomiędzy poetą, bohaterami jego teatro-poezji, samą poezją i miejscem, w którym się ona rozgrywa, świadczy o tym, że Wyspiański „myśląc i marząc" o swych dziełach, niejednokrotnie doprowadzał do sytuacji, w której świat realny przenikał się z nierealnym, a wyobrażona scena „ogromnego teatru" mogła zaistnieć wszędzie, ponieważ tak na-

[1] S. Wyspiański, *Rapsody. Hymn. Wiersze*, [w:] tenże, *Dzieła zebrane*, t. 11, Kraków 1961, s. 160.

prawdę była ona eksterioryzacją jego duszy, czyli nie musiała się liczyć ani z konkretnym miejscem, ani tym bardziej z realnymi warunkami scenograficznymi i inscenizacyjnymi. Co więcej, wiemy, że zawsze dążył on do totalnego przekształcenia świata, który go otaczał, a tworzywem działań mogły być dla niego zarówno projektowane meble, kostiumy, układy typograficzne książek, projekty scenografii, jak i monumentalne w skali, całościowe przekształcenia wnętrz sakralnych, stanowiące jeden z najważniejszych fragmentów jego dzieła. To w nich powodujący nim duch powinien objawić się, poprzez inne duchy, najpełniej, ponieważ nigdzie indziej artysta nie był tak blisko *sacrum* wcielającego się w przywoływane bohaterskie lub tylko alegoryczne postacie. Chciałbym tu zatem opowiedzieć, choć z konieczności w skrótowy sposób, o wędrówce może nie tyle duchów, ile jednego ducha, który na tym padole przybrał pod koniec XIX wieku, dzięki Wyspiańskiemu, cielesną formę króla Kazimierza zwanego Wielkim.

Przeglądając wspomnienia współczesnych artyście krewnych i przyjaciół, napotykamy wzmianki o jego szczególnym umiłowaniu historii, która dla Wyspiańskiego musiała się ukonkretniać w znanych mu, wielokrotnie odwiedzanych miejscach. To spojenie abstrakcyjnych dziejów z realnymi budowlami potęgowane było charakterystycznym dla epoki i samego poety myśleniem poprzez kategorie opozycyjnych pojęć, które winny się w pewnym momencie połączyć, dając dyskursywną, nadbudowaną nad nimi, symboliczno-pojęciową syntezę. Boję się tu użyć cokolwiek niemodnego słowa „dialektyka", ale nic na to nie poradzę, że Wyspiański bliski był tego typu, wywodzącemu się z ukochanej przez niego starożytności, myśleniu (o jego zainteresowaniu pismami Karola Marksa nic nie wiemy, podobnie jak o lekturze dzieł Hegla). Zenon Parvi wspomina młodzieńczy projekt szopki krakowskiej wykonany przez artystę, w którym, zamiast zwyczajowej folklorystycznej budowli, można było dostrzec „szopkę-Wawel – szopkę-Panteon"[2], skomplikowaną konstrukcję, której integralną częścią w dolnej partii była scena, gdzie miały się rozgrywać prezentowane parateatralne wydarzenia z historii narodu, którym z góry patronowała scena narodzin Chrystusa. Podobnie we wszystkich projektach witraży to, co historyczne i w tym sensie realne, łączyło się ze sferą wyobrażeń fantastycznych lub alegorycznych, które wynikając z realności jednocześnie ją dopełniały, czy wręcz przesłaniały, budując właściwe sensy dzieła. Nieprzypadkowo lwowskiej *Polonii* towarzyszyła scena *Ślubów Jana Kazimierza*, a witrażom franciszkańskim – przedstawienia kwiatów zbieranych na podkrakowskich Błoniach. Jednocześnie wyobraźnia artysty sprawiała, że dochodziło do swoistej gradacji sfer postrzeganych i wyobrażanych. Pierwszy stopień to obserwacja tego, co rzeczywiste

[2] Por. *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, oprac. i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 32.

– budowli, fragmentu natury, folklorystycznego detalu, następnie nadbudowywanie nad tą obserwacją wyobrażeń historycznych pojmowanych często w duchu Matejkowskim i na koniec, zerwanie z akademickim przedstawieniem, wynikające z uznania prymatu alegorii i symbolu nad tym, co jest ilustracją lub nawet uzyskaną środkami malarskimi wypowiedzią historiozoficzną pojmowaną w duchu precyzyjnego, pozytywistycznego badania przyczyn i skutków, środków i celów, do jakich dąży historia. Dobrym przykładem tego typu myślenia jest wiersz Wyspiańskiego *Hej las Rymanowski za mgłą*, w którym poeta, poruszony widokiem lasu pod Rymanowem, pisał:

Jeden mi się podobał ten las jako ściana
stał przede mną posępny, dumny, tajemniczy,
była weń uroczystość set-letnia chowana,
milczał, a mnie zdawało się, że pieśnią krzyczy.
Że tam stały w stal zbroic rycerze zakute,
ślepcy, króle i giermki, i lirni, i dziady,
że kniaź Kiejstut, gdy swoją poimał Birutę,
tak mnogie może wodził w orszaku gromady –
Czemuż stoją i patrzą, i za mną się wleką,
Chór tajemny, ponury, przeszłości przeklętej,
czego chcą – ?! – Boże – czegoż łzy po twarzy cieką[3].

Artyście przez całe życie towarzyszyły widziadła historyczne, będące dla niego zarówno przekleństwem, jak i źródłem fascynacji i wielkiej narodowej egzaltacji. Od dziecka zafascynowany Wawelem, mieszkający u jego stóp przekradał się na teren znajdujących się tam austriackich koszar, aby oddychać powietrzem dawnych, heroicznych wieków. Jak wspominał Lucjan Rydel, w czasie tych wędrówek niejednokrotnie wydawało mu się, że widzi korowód królów polskich „dodany do Matejkowskich", które „jak duch Ojca w *Hamlecie* miały spoglądać z okien wawelskiej katedry i widokiem swoim przemawiać do narodowego sumienia potomnych"[4]. Jak pisał o Wyspiańskim przyjaciel lat młodości – Stanisław Estreicher:

[3] Cyt. za: S. Wyspiański, dz. cyt., s. 143. Zob. np.: W.J. Ostrowski, *Wyobraźnia ejdetyczna Wyspiańskiego*, Poznań 1934 (por. też przyp. 15 do rozdz. *Oko, ręka, myśl i krytycy*), W. Natanson, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1982.

[4] Cyt. za: *Wyspiański w oczach współczesnych*, s. 193. Jak to dalej ujmuje Estreicher: „W Święta Wielkanocne huczał nad światem ogromny głos dzwonu Zygmuntowskiego i na fali drgających dźwięków roznosił jakby jakieś wołające nas echo wielkiej, przebrzmiałej przeszłości. Ta przeszłość mówiła do nas, gdyśmy we dwójkę wchodzili pod sklepienia wawelskiej Katedry i stawali nad sarkofagami królów; a teraźniejszość ?...Ta rozdzierała nam serca, gdy nam z dziedzińców królewskiego zamku zamienionego na koszary dolatywał przeraźliwy głos trąb wojskowych; nieraz wieczorami patrzyliśmy w okna tych monarszych komnat, zbezczeszczonych i splugawionych, i czekaliśmy, czy tam w górze nie przesunie się w oknie którym jaki cień dostojny i boleśny w koronie Piastów i Jagiellonów" (tamże, s. 196). O związkach twórcy *Akropolis* z Krakowem i Wawelem piszą szczegółowo wszyscy monografiści i badacze

> Fantazja jego lubiła [...] nawiązywać do arcydzieł istniejących, dopełniać je, przekształcać, naginać do swojej indywidualności, a im odleglejsza i różniejsza była indywidualność pierwotnego twórcy, tym większy bywał pociąg Wyspiańskiego do wariowania przewodniego ich charakteru [...] był on zanadto duchem twórczym, szukającym wszędzie pola do nadmiaru swej indywidualności, aby potrafił zatrzymać się w granicach cudzej fantazji i odczucia[5].

Arcydziełami, w sensie inspiracji twórczych, były dla artysty nie tylko konkretne utwory literackie (Estreicher wymienia dzieła Woltera, Homera, Szekspira, Mickiewicza), ale w tych kategoriach traktował on wybrane fakty historyczne, postacie z zamierzchłej przeszłości, odkrywane w czasie prac konserwatorskich dawne freski czy widoki natury, które też podlegały bardzo silnemu „naginaniu" do jego indywidualności.

Estreicher w dalszej części swoich wspomnień przypomina, że w domu opiekunów Wyspiańskiego – Stankiewiczów zbierano roczniki wychodzącego w Krakowie „Przeglądu Polskiego", które Wyspiański niemal od dziecka czytał bardzo uważnie. Jak pisał przyjaciel artysty:

> Zostało mi w pamięci wrażenie, jakie wywarł na nim czytany wówczas artykuł Szujskiego o odnalezieniu zwłok Kazimierza Wielkiego; a ktokolwiek porówna dziś rapsod Wyspiańskiego, napisany w piętnaście lat potem, z wówczas czytanym artykułem, uzna niewątpliwie zależność jednego od drugiego. Wrażenie musiało być głębokie. Powstawał już wówczas w duszy Wyspiańskiego bunt przeciwko zbytniemu kultowi dla przeszłości i tradycji, o ile się on odbywa kosztem potrzeb i interesów pokolenia żyjącego[6].

Odnalezienie zwłok króla w trakcie prac renowacyjnych grobowca Kazimierza Wielkiego na Wawelu 14 czerwca 1869 roku było niewątpliwie jednym z najbardziej traumatycznych doświadczeń galicyjskiej ery popowstaniowej, ponieważ dostrzeżono w tym fakcie znak dany z przeszłości przyszłym pokoleniom Polaków. Bardzo dokładną relację z tego wydarzenia dał jego przypadkowy świadek – Stanisław Tarnowski. Jak wspominał po latach:

---

jego twórczości. W interesującym nas kontekście szczególnie istotne są wypowiedzi E. Miodońskiej-Brookes, A. Łempickiej, A. Waśkowskiego i W. Bałusa. Por.: E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis". Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980; A. Łempicka, *Wyspiański. Pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków 1973; A. Waśkowski, *Kraków w twórczości Wyspiańskiego*, Kraków 1957; W. Bałus, *Wawel dziewiętnastowieczny: poziomy interpretacji*, „Studia Waweliana", 1994, t. III.

[5] Cyt. za: *Wyspiański w oczach współczesnych...*, s. 116.

[6] Tamże, s. 116–117. Artykuł J. Szujskiego zamieszczony w lipcowym numerze „Przeglądu Polskiego" z 1869 roku nosił tytuł *Wydobycie zwłok Kazimierza Wielkiego i przyszły ich pogrzeb*. A. Bochnak wspomina, że źródłem inspiracji Wyspiańskiego mogły być też protokoły dotyczące odnalezienia zwłok Kazimierza Wielkiego znajdujące się w tzw. tekach po Józefie Łepkowskim udostępnionych artyście przez historyka sztuki J. Pagaczewskiego, opisujące króla jako „szkielet w koronie". Por.: *Wyspiański w oczach współczesnych...*, t. 2, s. 407, a także M. Rożek, *Wawel i Skałka. Panteony polskie*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995.

Wzięto się do restauracji nagrobka Kazimierza Wielkiego. Kiedy odjęto boczną płytę marmuru, pokazała się, czy też w tej samej chwili zrobiła się dziura w wewnętrznym murowanym zrębie sarkofagu – a przez ten otwór ukazał się ciemny środek grobu, spróchniała trumna, zbutwiały całun jedwabny, korona, berło, rozsypane kości króla. Gdyby trumna była całą, nikt nie byłby jej tykał. Ale kiedy się rozsypała, to tych kości na ziemi, w prochu, zostawić się nie godziło. Trzeba było je zebrać i w nową trumnę złożyć na dalszy spoczynek[7].

Tarnowski dokładnie opisuje „dobywanie kości Kazimierza", składanie ich w „prostą, naprędce przyniesioną, sosnową mała trumnę" oraz złożenie tej trumny w kaplicy Wazowskiej wawelskiej katedry, jednocześnie komentując nastrój towarzyszący wydarzeniu:

Taka była mieszanina wrażeń [...] Jakaś rzeczywistość królewskiego pogrzebu, jakaś bliskość, teraźniejszość tego Kazimierza, jak żeby to był jego pogrzeb prawdziwy! A potem świadomość, że to nie teraz, że pięćset bez jednego lat w tył, że Zamek inny, że Polska inna, że wszystko inne; my biedni dworzanie za tą ubogą trumną króla [...] Było dziwnie gorzko, ale i błogo razem. Było jakieś uszczęśliwienie rzewne w tem, że się widziało kości i włosy Kazimierza – a ta jego korona, po pięciu wiekach z grobu wychodząca na świat, na jasne słońce [...] Był potem pogrzeb, wspaniale urządzony, z deputacjami całego kraju, uroczysty malowniczy. Ale ten obchód przygotowany, paradny, z całą swoją okazałością, nie przejmował tak do głębi duszy, jak to niespodziewane odkrycie kości i złożenie ich do trumny[8].

Na powstałym wtedy obrazie *Grób Kazimierza Wielkiego* Jana Matejki – kolejnego świadka wydarzenia – ukazana scena prezentowana jest z perspektywy wnętrza królewskiego sarkofagu, do którego zagląda, przyświecając sobie lampą oliwną, tajemniczy młodzieniec[9]. Na pewno nie jest to, jak chce Maria Szypowska, „twarz któregoś z murarzy towarzyszących pracom naukowców"[10], ale oblicze przedstawiciela młodego pokolenia Polaków, które to pokolenie winno przejąć idee przekazywane im przez prochy, a właściwie mieszkającego w nich ducha piastowskiego władcy. Duch to musiał być potężny, jeżeli towarzysząca powtórnemu pogrzebowi króla odezwa kolportowana przez młodzież akademicką głosiła: „[...] godzi się dać wobec popiołów tego monarchy świadectwo, że mimo rozkawałkowania naszej ojczyzny jedne i te same wiążą nas zawsze po-

[7] S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 125–126.

[8] Tamże, s. 126–127.

[9] Obraz ten to *Wnętrze grobu Kazimierza Wielkiego*, olej na tekturze, 1869, obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie, w Domu Jana Matejki. Tarnowski opisując odkrycie szczątków króla szkicowane przez Matejkę, pisze: „Z tego szkicu i z tego wspomnienia powstał obrazek *Wnętrze grobu Kazimierza*. Jest zupełnie, najzupełniej tak, jak tam było. [...] Naszem zdaniem, jedno tam wadzi, przeszkadza: to ta głowa młodego chłopca, zaglądająca przez otwór do środka. Może ona wyobraża czas dzisiejszy, może to zestawienie i przeciwieństwo przeszłości z teraźniejszością; jedna królewska, ale w prochu, druga żywa, ale biedna?" (tamże, s. 127).

[10] M. Szypowska, *Jan Matejko wszystkim znany*, Warszawa 1985, s. 150.

czucia"[11], a sam pogrzeb stał się manifestacją patriotyczną, w której uczestniczyli delegaci miast galicyjskich, przedstawiciele szlachty, chłopów i Żydów, polscy posłowie sejmowi z zaboru pruskiego, i tylko zabór rosyjski nie był oficjalnie reprezentowany ze względu na grożące represjami zakazy władz carskich. Pomimo podniosłego nastroju dominowały jednak nastroje smutku i popowstaniowego pesymizmu. Jak pisał Teofil Serafiński:

> Dzwony zajękły, to znak, że suma się zaczęła, tłumy nieprzeliczone zasunęły całą przestrzeń wokół zamku. [...] Cechą tej uroczystości był smutek, z okien zwisały chorągwie żałobne. Droga do zamku okolona była słupami, na których powiewały czarno-białe chorągwie – kirem odziana była trumna, żałobne były stroje i smutne, żałosne myśli [...][12].

Myśli te niewątpliwie odnosiły się do małości tego, co teraźniejsze, i wielkości tego, co było niegdyś, tym bardziej że istniejąca już tradycja interpretacji dokonań „króla chłopów" kierowała uwagę ludzi końca lat sześćdziesiątych XIX wieku raczej w stronę pozytywnego wizerunku piastowskiego władcy, niż nacechowanych trudnym optymizmem, mesjanistyczno-romantycznych historiozofii[13]. Kazimierz Wielki to przecież niemal patron pozytywizmu – sprawny organizator, budowniczy i polityk, symbol ciągłości władzy piastowskiej, przyrodzonej, ale akceptowanej przez społeczeństwo, niemal „król-ludowiec", opiekun ubogich i zwolennik pracy u podstaw. Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych mistrz Wyspiańskiego – Matejko prezentował króla jako władcę, który „otoczył opieką życie gospodarcze, dźwignął oświatę [...] podniósł obronność kraju, ulepszył budownictwo [...] przyczynił się do podniesienia dobrobytu w kraju, przywrócił Polsce stanowisko, z którym liczono się w Europie [...]"[14]. Coś musiało się stać w sztuce polskiej pomiędzy rokiem 1869 a końcem wieku, jeżeli patrząc na będący dziełem Wyspiańskiego projekt witraża do katedry wawelskiej ukazujący Kazimierza Wielkiego, trudno jest nam przywołać tak bezpośrednio pozytywne konotacje.

Na początek jednak może kilka faktów. Zachowały się notatki artysty zawierające spisy postaci, które chciał on ukazać w projektowanych dla katedry

[11] Cyt. za: tamże, s. 151.

[12] Cyt. za: tamże, s. 152.

[13] Por. H. Samsonowicz, *Kazimierz Wielki*, [w:] *Życiorysy historyczne, literackie i legendarne*, pod red. Z. Stefanowskiej i J. Tazbira, Warszawa 1980, seria pierwsza, s. 39 i n.

[14] Są to fragmenty komentarza S. Smolki do Matejkowskiego wizerunku Kazimierza Wielkiego z *Pocztu królów i książąt polskich*. Cyt. za: *Poczet królów i książąt polskich*, Kraków 1960. We wcześniejszych, powstałych w latach1888–1889 *Dziejach cywilizacji w Polsce* Matejki, Kazimierz Wielki pokazany jest dwukrotnie. W obrazie VI cyklu *Powtórne zajęcie Rusi. Bogactwo i oświata. R.P. 1366* i w obrazie VII: *Założenie Szkoły Głównej przeniesieniem do Krakowa ugruntowane. R.P. 1361–1399–1400*, zawsze w kontekście zdobyczy cywilizacyjnych narodu – kładzenia kamienia węgielnego pod łacińską katedrę we Lwowie i powstawania Uniwersytetu Jagiellońskiego. Por. na ten temat m.in.: E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki „Dzieje cywilizacji w Polsce"*, Warszawa 1998.

wawelskiej witrażach. W pierwszej z nich figurują obok „Widma Króla Kazimierza" m.in.: „Wanda", „Śmiały", „Lech", „Klątwa św. Stanisława", „Kinga", „Henryk lignicki", „Witold", „Konrad Wallenrod", „Wernyhora", „Piast", a w drugiej Kazimierz figuruje obok Henryka i św. Stanisława jako ucieleśnienie „złotego wieńca sławy". W związku ze specyficznym połączeniem przez artystę w tej notatce klamrami projektowanych postaci, Tadeusz Sinko wysnuł wniosek, iż jest to rozplanowanie grup zamierzonych witraży, a zarazem towarzyszących im rapsodów, które razem stanowiłyby pieśń, a kilka pieśni złączyłoby się w przypominającą *Króla-Ducha* Słowackiego całość[15]. Sinko opierając się na tej tezie, próbuje uchwycić związek ideowy poszczególnych grup postaci, który niewątpliwie istniał, ale zapewne na zupełnie innym stopniu abstrakcji, niż to prezentuje uczony komentator, musimy bowiem zakładać, że połączenie bohaterów projektowanych witraży mogło mieć dosyć prozaiczne znaczenie i wskazywać na przykład, że szkice figur w ten sposób oznaczonych już zostały wykonane. Wyspiański tworzył swoje dzieło przez dłuższy czas, spisując postacie, które wydawały mu się reprezentatywne dla duchowej historii Polski, najprawdopodobniej wykorzystując przy tym zarówno te, na których zwrócił uwagę mistrz Matejko (Wernyhora, Witold, Kinga), jak i własne przemyślenia historiograficzne związane z przywoływaną wcześniej w *Legendzie* bohaterką „bajecznych dziejów" – Wandą. Wszyscy bohaterowie witraży wawelskich to stali mieszkańcy krainy wyobraźni artysty i nic dziwnego, że właśnie oni mieli wypełnić magiczno-mistyczną przestrzeń okien katedry. Nie chciałbym w tym momencie dokładnie relacjonować wielokrotnie omawianej roli, jaką odgrywało wzgórze wawelskie w twórczości Wyspiańskiego, tym bardziej że wiele przeświadczeń na ten temat przejął on z bardzo bogatej w tej mierze spuścizny wcześniejszych autorów. Wawel jako symbol wielkiej przeszłości historycznej obecny jest już w pismach Jana Pawła Woronicza, Franciszka Wężyka, Zygmunta Krasińskiego, Wincentego Pola, Seweryna Goszczyńskiego. Bardzo wcześnie o katedrze wawelskiej pisano, że „dom ten będzie za przypowieść wszystkim przychodzącym"[16], a w 1845 roku Józef Mączyński w swej *Pamiątce z Krakowa* zauważał:

> Tu wśród powierzonych Bogu pamiątek i wspomnień żyjesz wielkim życiem przeszłości, tu jeśli tylko umiesz czytać uczuciem, gmach ten stanie ci się kamienną księgą dziejów kraju i kościoła i będziesz w niej czytał, co cię zachwyci, rozczuli, nauczy i cnotliwym uczyni [...][17].

---

[15] T. Sinko, *Rapsody historyczne Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1924. Najpełniejszy opis „inwentaryzatorski" projektów witraży dla katedry na Wawelu Wyspiańskiego zawarty jest w *Uwagach o tekstach* odnoszących się do rapsodów artysty. Por. S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 11, s. 203 i n. Także cenne uwagi w: *Stanisław Wyspiański. Opus magnum*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000.

[16] Cyt. za: E. Miodońska-Brookes, dz. cyt., s. 17.

[17] Cyt. za: tamże, s. 18. Por. też W. Bałus, dz. cyt.

„Kamienna księga dziejów" odczytywana przez kolejne pokolenia to wizja bliska Wyspiańskiemu, który tę księgę postanowił wzbogacić o projektowane przez siebie witraże, a właściwie o coś więcej, bo o historiozoficzne wizje, w których ukazane postacie miały być reprezentantami i najdoskonalszym ucieleśnieniem. I znowu, nie sposób jest się tu odnieść do wszystkich bohaterów tego nowego pocztu, a może Panteonu narodowego, dlatego skupmy się na wizerunku Kazimierza Wielkiego.

Na pewno była to dla artysty postać szczególna, jeżeli mieściła się w grupie czterech ukończonych i wystawionych w czerwcu 1900 roku w Krakowie kartonów (obok wizerunku św. Stanisława, Henryka Pobożnego i zniszczonej wkrótce Wandy)[18]. Musimy jednak pamiętać, że określenie „ukończone" nie do końca jest zgodne z prawdą, ponieważ artysta wystawił jedynie górne – wizyjne – części projektowanych kartonów, pomijając „uzupełnienia" w szybach dolnych poniżej maswerku, w których miały się znajdować bardziej „historyczne" niż „historiograficzno-symboliczne" przedstawienia. I tak: dół witrażu *Kazimierz Wielki* miał ukazywać ponowny pogrzeb króla z roku 1869, będący też w dużej mierze tematem poświęconego temu władcy rapsodu, dół witrażu *Święty Stanisław* najprawdopodobniej scenę klątwy z dramatu o Bolesławie Śmiałym, a *Henryka Pobożnego* – „scenę walki pod Lignicą, a z dymu i płomieni palących się chat i siół tworzyć się miała postać księcia rażonego ciosem śmiertelnym"[19]. Charakterystyczne, że w pierwszym spisie bohaterów wawelskich witraży pod napisem

---

[18] Interesującą, choć nieprawdziwą interpretację projektów Wyspiańskiego daje M. Szukiewicz, który w swoich wspomnieniach opisuje, jak to oglądał je w Collegium Medicum, gdzie przyjaciel artysty – prof. Jan Nowak – „w jednej z sal pozwolił roztasować się z robotą i rozwiesić spod sufitu kilkumetrowe kartony. Skończone już były – jak na klasyczne witraże przystało – personifikacje trzech żywiołów: ziemi, ognia i powietrza w postaciach Kazimierza Wielkiego (próchno grobowe), Henryka Lignickiego (płomień wojny i męstwa) i św. Stanisława (niebianin komunikujących się z ziemskim padołem za pośrednictwem powietrznej atmosfery). Czwarty żywioł, wodę, miała przedstawiać Wanda". Szukiewicz wyraźnie uległ tu interpretacjom witraży Wyspiańskiego z kościoła Franciszkanów w Krakowie, nie zwracając uwagi na szereg innych projektów artysty wykraczających znacznie poza liczbę żywiołów. Podaję za: *Wyspiański w oczach współczesnych...*, t. 1, s. 489. W tomie 2 tego opracowania znajdujemy wspomnienia Jana Nowaka opisującego, jak to Wyspiański rysując Kazimierza Wielkiego, korzystał ze szkieletu wypożyczonego od medyków, który to szkielet ubierał w meksykańskie sombrero, chcąc zniweczyć ponure myśli, jakie przychodziły mu do głowy w czasie wykonywania rysunku.

[19] Por. *Uwagi o tekstach* odnoszące się do rapsodów Wyspiańskiego w: *Dzieła zebrane*, t. 11, s. 208 i n. W. Trojanowski, autor opracowanej około roku 1911, choć opublikowanej dopiero w roku 1927 książki *Wyspiański. Artysta – człowiek – życie*, z której zaczerpnięty jest cytat odnoszący się do Henryka Pobożnego, pisał o projekcie witraża z postacią Kazimierza Wielkiego, że z dolnej sceny ukazującej ponowny pogrzeb króla w roku 1869 „...z palących się świec i płonących pochodni unoszący się dym tworzył w części wyższej kartonu potężną postać mądrego monarchy". Por.: W. Trojanowski, dz. cyt., a także *Uwagi o tekstach*, s. 209.

„Widmo Króla Kazimierza" pojawia się słowo „walka", będące dookreśleniem znaczeń związanych, według artysty, z tą postacią. Jest to o tyle intrygujące, że Kazimierz Wielki nie kojarzył się dotąd historiografom z walką zbrojną, a raczej widziano w nim zręcznego polityka, który bez większych działań wojennych umiał pozyskać dla Rzeczpospolitej nowe terytoria takie jak Ruś[20]. To Bolesław Śmiały, Władysław Łokietek byli królami-wojownikami, ale jak na to miano miał zasłużyć „król chłopów", ów obrońca „sierot, wdów i przychodniów, w wymierzaniu każdemu sprawiedliwości"[21] Kazimierz? W tym momencie musimy sięgnąć do będącego swoistym komentarzem do witraża rapsodu poświęconego ostatniemu władcy-Piastowi na tronie Polski. Tekst ten inspirowany wyraźnie *Królem-Duchem,* choć artysta dosyć mocno od tych odniesień się odżegnywał[22], został ogłoszony razem z rapsodem poświęconym Bolesławowi Śmiałemu w czasopismach krakowskich w maju i czerwcu roku 1900. Książkowe ich wydania ukazały się niebawem[23]. Sądząc z tych dat, projekty witraży i rapsody powstawały równo-

[20] Por. H. Samsonowicz, dz. cyt.

[21] Jest to opinia o Kazimierzu zawarta w *Kronice Polski* Jana Długosza, cyt. za: *Życiorysy historyczne...*, s. 43.

[22] Stosunek Wyspiańskiego do *Króla Ducha* wymaga osobnych wyjaśnień. Stanisław Estreicher, któremu nie mamy powodów nie wierzyć, wspominał: „Był to właśnie czas, w którym [Wyspiański] zapoznał się po raz pierwszy gruntownie z *Królem-Duchem*" Słowackiego (1899), a zwłaszcza z pieśniami po śmierci Słowackiego ogłoszonymi. Mieszkał wówczas na placu Mariackim; zdrowie jego zostało po raz pierwszy zaatakowane ciężką chorobą i całymi dniami z mieszkania nie wychodził. Pamiętam, że gdym go odwiedzał, zastawałem go często z *Królem-Duchem* w ręku, o którego pięknościach nieustannie mówił. A jednak podziwiając go i studiując, nie poddawał się bynajmniej na ślepo jego wpływowi", cyt. za: *Wyspiański w oczach współczesnych...*, t. 1, s. 491. Z kolei według relacji F. Hoesicka, przytaczającego słowa samego artysty, rapsody *Bolesław Śmiały* i *Kazimierz Wielki* były napisane „podczas prac nad pomienionymi witrażami, mając być jakby rodzajem poetycznego komentarza do nich, rodzajem dopowiedzenia; to wszystko, co się nie dało wypowiedzieć za pomocą środków malarskich, to mówią rapsody. Z *Królem-Duchem* mają tylko wspólną formę oktawy. Rapsodów takich – mówił mi Wyspiański – zamierzał napisać sześć, tj. tyle ile projektował witraży na Wawel", F. Hoesick, *Stanisław Wyspiański (ze wspomnień osobistych)*, „Kurier Warszawski" 1907, nr 343. Już ostatni fragment wspomnień Hoesicka budzi wątpliwości, ponieważ Wyspiański na pewno projektował dla wawelskiej katedry więcej niż sześć witraży. Wydaje się, że słowa artysty podyktowała niechęć do plotkarskiego i powierzchownego krytyka, jakim był Hoesick – autora m.in. artykułu o rapsodzie *Bolesław Śmiały* zatytułowanego: *Dalszy ciąg „Króla-Ducha"*, „Kraj". Dział ilustrowany, 1900, nry 40–41. Dla tak niezależnego twórcy, jak Wyspiański, posądzenie go o to, że pisze „dalsze ciągi" cudzych utworów, musiało być nie do przyjęcia. Jednak rapsody łączy z *Królem-Duchem* nie tylko forma oktawy, ale i sporo niewątpliwych odniesień znaczeniowych. Por. na ten temat: A. Łempicka, dz. cyt. Autorka widzi w rapsodach Wyspiańskiego „trawestację" słynnego dzieła Słowackiego.

[23] Rapsod *Kazimierz Wielki* ukazał się najpierw w odcinkach dziennika „Czas" w numerach wieczornych z 9, 11, 12 i 13 czerwca 1900 (nry 149–152). W odcinku pierwszym redakcja zamieściła przypisek: „Pod tym samym tytułem i o tej samej treści wystawił równocześnie artysta karton witrażowy na jubileuszowej wystawie sztuki". Wystawę Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięk-

cześnie, a niepowodzenia związane z odrzuceniem projektów plastycznych przez księcia biskupa krakowskiego Jana Puzynę, z którym artysta miał zadawnione spory, sprawiły najprawdopodobniej, że Wyspiański zaprzestał pisania rapsodów, pozostawiając je jedynie we fragmentach. *Kazimierza Wielkiego* jednak poeta ukończył i mamy tu wyjątkową okazję obcowania z dziełem w pełni zrealizowanym, bo przecież i projekt witraża poświęconego temu władcy możemy uznać, w świetle tego, co zostało powyżej powiedziane, za dzieło fragmentaryczne.

W rapsodzie opisuje poeta wędrówkę naznaczonego wielkością królewskiego ducha poprzez przypominające Pola Elizejskie „równiny przedwieczne"[24] w stronę cokolwiek nirwanicznej krainy zapomnienia. Krainę tę od przedwiecznych równin oddziela „Rzeka – wieczna zapomnień", dzięki której duch króla będzie mógł spokojnie oczekiwać aż go „Wyrocznia odrodzi słoneczna, / gdzie będzie z trudów żywych wypoczęty". Jednak rzeka zapomnienia to jednocześnie tajemnicza topiel mieszcząca w sobie wszelkie zło i zbrodnie doczesnego świata. Zobaczenie tego zła sprawia, że duch króla zaczyna rozumieć, iż zapomnienie tożsame jest z winą wobec żywych, którzy w pewnym momencie zaczynają go wzywać, by powrócił z odległych otchłani na ziemię[25]. Wołanie jest tak silne, że duch króla drogę pokonywaną przez kilkaset lat przebywa błyskawicznie, wracając dokładnie w dniu swego powtórnego pogrzebu. Nie omieszka przy tym wskazać na rolę Matejki jako tego, który „ślubował wskrzeszać narodu Gloryje", i przypomnieć, w formie opisu, obraz mistrza Jana ukazujący chwilę otwarcia grobowca Kazimierza Wielkiego. Współcześni malarzowi Galicjanie nie jawią się jednak duchowi króla zbyt okazale. To zastraszona, nieporadna gromada: „[...] ubiorki ich czarne, żałobne, / i dłonie obu rąk drżą załamane", a z zupełnego upadku ratują ich „łzy [...] święte wzruszeniem płynące". Kazimierz Wielki postrzegany jest przez nich nie tylko jako duch, który powrócił w mo-

---

nych, zwaną jubileuszową, otwarto 3 czerwca. Pierwsze wydanie książkowe wyszło jako odbitka rozszerzona z „Czasu" pt. *Kazimierz Wielki* (Stanisław Wyspiański), Kraków 1900.

[24] Wszystkie cytaty z rapsodu *Kazimierz Wielki* podaję za: S. Wyspiański, dz. cyt., t. 11.

[25] Niezwykle sugestywną, choć w większości mijającą się z prawdą interpretację znaczeń zawartych w witrażach wawelskich Wyspiańskiego dał Z. Kępiński w swej książce *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984. Kępiński pomija inspiracje Słowackim, wskazując na związki z pismami E. Schurégo i Goethego. Według Kępińskiego duchem, który wzywa Kazimierza Wielkiego z zaświatów, jest „Erdgeist – Duch Ziemi" z *Fausta* Goethego. Wydaje się jednak, że jest to raczej bardziej konkretny głos narodu polskiego, objawiony w chwili odkrycia prochów króla, niż niezbyt pasujący do historycznej sytuacji abstrakcyjny „duch ziemi". Kępiński jednak słusznie wskazuje na inną sferę interpretacji dzieł Wyspiańskiego – na ich niewątpliwe związki z koncepcjami filozoficznymi F. Nietzschego – przede wszystkim koncepcją „woli mocy" zawartą już w tytule pracy filozofa z 1888 roku *Wola mocy – albo jak filozofuje się młotem*. Por. też: A. Łempicka, dz. cyt. Młot Nietzschego niszczący fałszywego przywódcę narodu pojawia się w zakończeniu rapsodu *Kazimierz Wielki*.

mencie otwarcia grobu do katedry wawelskiej, ale też jako ułomny „król-dziad" bliski romantycznym wizjom Mickiewicza. Dziewiętnastowieczni Polacy cierpią częściowo niezasłużenie za winy swoich ojców, ale prawdziwą ich winą jest słuchanie duchowych przywódców ukazujących wielkość przeszłości, bez odwoływania się do tego, co powinno nadejść. To oni sprawili, że naród nasz „kochał się w trunach" i „z trupami się, umarłymi rówieśnił, /badał im w trzewach skonu tajemnice". Rapsod kończy wizja walki ducha Kazimierza z mówcą uosabiającym fałszywych i skłóconych przywódców, walki zwycięskiej, po której mówca ginie, a „naród obaczył się wolny".

Widzimy zatem, choć jestem w pełni świadomy, iż z bogactwa poetyckiego tekstu Wyspiańskiego wydobyłem jedynie zarys fabularny i najważniejsze, moim zdaniem, sensy znaczeniowe, że połączenie postaci „króla chłopów" z ideą walki ma sens duchowy, i tylko w takich kategoriach, bo przecież nie ściśle historycznych, może być rozpatrywane. Duchową siłą jest naród Polski, który wzywa ducha króla, duchową siłą są też przeciwnicy tytanicznego, dążącego do czynu ducha władcy, którzy mamią lud historią pojmowaną jako swoiste archiwum lub rekwizytornia wydarzeń, bez wskazań na zawarty w tych wydarzeniach dynamiczny bagaż możliwych do wykorzystania doświadczeń. Takie pozytywne doświadczenia zawarte były, zarówno według Wyspiańskiego, jak i ducha króla Kazimierza, w „ludzie rolnym", rządzącym się w zagrodach dawnym obyczajem, ale, jak przestrzegali obaj „[...] i tam jeszcze dymne spalenisko kurzące – i już śmierć duchowa blisko". Dla wizerunku króla z projektu wawelskiego witraża najważniejsza jest jednak oktawa XCI rapsodu, gdzie czytamy:

> Chwilę tak stałem, w naród mój bolesny
> jamami oczu wygasłych patrzący;
> dobiegał do mnie szum pogwarów leśny;
> prześwietlał Wisły skręt, tuż się wijący;
> łąk oddalony skłon, hen górno-kresny,
> i zapęd tłumnej rzeszy, w górę rwący.
> Raz jeden jeszcze wśród mgieł AVE krzykłem –
> bo w zmierzchach, jako cienie lotne, nikłem[26].

Ożywiony po wiekach polski Król-Duch zawieszony jest, sądząc z tego opisu, między śmiercią i życiem, tak jak zawieszony pomiędzy nimi w roku 1900 był naród polski. Nie ma zmartwychwstania ciał, pozostaje jedynie nieśmiertelność dusz, wiara w to, że „umierać musi co ma żyć", „śmierć użyźnia nowe pędy"[27] i, jak to określa Aniela Łempicka: przesłanki rozpa-

[26] S. Wyspiański, dz. cyt., t. 11, s. 43.

[27] Frazy zaczerpnięte z *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego. Można tu też przypomnieć pojęcie *katabazy*, wprowadzone przez W. Juszczaka w kontekście „paraantycznej" interpretacji *Wesela*. Według Juszczaka *katabaza* to wstępowanie umarłych w świat żywych, „zejście w tra-

czy przemieniane są w przesłanki walki[28]. Duchowi towarzyszą echa rodzimego krajobrazu i gwar rzeszy ludzkiej garnącej się do niego, jednak zatrzymany przez artystę moment ukazania się go pod ułomną postacią kościotrupa nie może trwać wiecznie, chyba że zostanie wtopiony w „kamienną księgę" wawelskiej katedry razem z wizerunkami innych duchów uosabiających cnoty i winy narodu. Na wielkiej scenie, jaką jest wnętrze katedry, miało się rozgrywać misterium patriotyczno-katartyczne, w którym winni uczestniczyć zarówno widzowie-wierni, jak i olbrzymie postacie z witraży grające, jak w przywoływanym na wstępie wierszu w „wielkich powietrznych przestrzeniach" swoje symboliczne role. To one miały przedstawiać „tragedię mąk duszy" artysty przeradzającą się w tragedię duszy narodu i w odwiecznym, duchowym kręgu pojawiać się i znikać pod wpływem płynącego z zewnątrz lub zamierającego światła przed oczyma, będącej uosobieniem wszystkich Polaków, katedralnej widowni. Być może, miały one też w planie bardzo ludzkim, indywidualnym pomóc samemu artyście „przejść wrota nieśmiertelne bez trwogi". Stać się towarzyszami ostatniej, przeczuwanej coraz boleśniej i wyraźniej podróży. Jak to ujmował wcześniej Wyspiański:

Nam trzeba za cenę życia
po ogień jasny iść,
przejść siedem czarnych pól,
minąć siedem czarnych bram,
aż się zhartuje ból...
do samego dotrzeć ołtarza,
porwać ogień strzeżony,
zanieść w ojczyste strony.
To cel...
Przez litość – tam
nie pójdę sam,
ani ja śmierć przemogę,
ani dosięgnę sławy –

dycję" czy historię. „Widma przeszłości dręczą żywych, budzą złudne nadzieje, oskarżają miniony i teraźniejszy czas. I, co najważniejsze, są rzeczywiste". Por. W. Juszczak, *Rzeczywistość „Wesela"*, [w:] *Marmur dziejowy. Studia z historii sztuki*, Poznań 2002, s. 423.

[28] A. Łempicka, dz. cyt., s. 29. Badaczka czyni też słuszną uwagę, że w dziełach Wyspiańskiego kreowane przez niego postacie są „mediami nadrzędnego tematu dramatycznego", a miejsce, czas, przemyślenia, sytuacje i ponadosobowa sprawa „tworzą nie tło (warunki dane), lecz elementy równorzędne do postaci – czynne siły akcji dramatycznej" (tamże, s. 27–28). Takimi mediami żyły niewątpliwie projektowane przez artystę figury, które miały znaleźć się w oknach katedry, a sama katedra miała stanowić nie tylko miejsce ich objawienia, lecz także być równorzędną, wynikającą z historii narodu i nawarstwiających się na niej interpretacji, „siłą dramatyczną". Z kolei dla S. Estreichera nadrzędną ideą rapsodów i związanych z nimi witraży Wyspiańskiego miała być „idea ożywiająca go całe życie o konieczności i zbawienności zbrojnego, rewolucyjnego czynu". Por. *Wyspiański w oczach współczesnych...*, t. 1, s. 491.

choć znałbym i wiedział drogę,
błądzę[29].

[29] S. Wyspiański, *[Do Lucjana Rydla]*, wiersz z 1892 roku, podaję za: S. Wyspiański, dz. cyt., t. 11, s. 139. Tezę o całościowo-teatralnym charakterze dzieła Wyspiańskiego potwierdzają też słowa F. Jasieńskiego, który po rozmowie z artystą zapisywał: „Wyspiański dzisiaj weselszy, podniecony. On mówi, ja milczę. Dotyka różnych kwestii, najdłużej zatrzymuje się nad sprawą kartonów do wszystkich [podkreślenie Jasieńskiego] okien Katedry wawelskiej [...] – Pojmuję wybornie. Domyślam się, że te trzy pierwsze szkice to bynajmniej nie trzy całości, każda dla siebie, lecz jak gdyby trzy akordy wyjęte z symfonii, mające sens, znaczenie, dopiero w połączeniu z całością, której cząstki stanowią; że dalej te cząstki o charakterze całości niewiele mówią. Tu może być mrok i jęk, tam – światło i okrzyk tryumfu. Przecie to chodzi o kilkadziesiąt okien!". Podaję za: *Wyspiański w oczach współczesnych...*, t. 1, s. 400–401. Z kolei według O. Ortwina, na Wawelu miała rozgrywać się dramatyczna „poezja ruin", a nocą, w wawelskiej katedrze objawiać „cała przeszłość" narodu pod postacią korowodu „widm, cieniów i widziadeł". Zob. O. Ortwin, „Krytyka" 1906, z. I. Podaję za: O. Ortwin, *O Wyspiańskim i dramacie*, oprac. i szkicem biograficznym poprzedziła J. Czachowska, Warszawa 1960, s. 140–141.

FIGURY I CHIMERY. RZECZ O KILKU UTWORACH PROZĄ I JEDNYM WYKŁADZIE

Biada wam, jeńcy wieczni snów doskonałości,
Goniący wnętrznym okiem widmowe postacie!
Zenon Przesmycki

W roku 1898 opublikowano w Warszawie książkowe wydanie „romansu" Kazimierza Przerwy-Tetmajera zatytułowanego *Anioł śmierci*[1]. Powieść ta to jakże charakterystyczny dla epoki „Künstlerroman", o tyle jednak wyjątkowy, że jego bohaterem jest nie artysta malarz, poeta lub muzyk, a wywodzący się ze starożytnego rodu rzeźbiarz Roman Rdzawicz[2]. Czytając ten „romans" łatwo jest dojść do wniosku, że jeżeli dziewiętnastowieczna powieść rzeczywiście była Stendhalowskim zwierciadłem przechadzającym się po gościńcach świata, to zwierciadło to bardzo szybko zostało zarysowane przez powtarzane w dziesiątkach utworów konwencje i stereotypy fabularne, od których niewolni byli również pisarze polscy, nawet tak wybitni jak Henryk Sienkiewicz czy Tetmajer[3]. Nie konwencjonalizacja ówczesnej prozy jest jednak dla nas w tym momencie interesująca, tylko obecny w powstających na przełomie XIX i XX wieku „powieściach o artyście" „stan świadomości artystycznej", skrystalizowany w często drugorzędnych i pisanych dla zarobku utworach, ówczesne muzeum lub może bardziej śmietnik wyobraźni, z którego rekwizytami i odpryskami spotyka się każdy dostrzegający w skonwencjonalizowanych opowieściach nie tyle romansowe fabuły, ile dokument epoki.

Rzeźbiarz z *Anioła śmierci*, niecierpiący bynajmniej na modny już w drugiej połowie wieku XIX dekadencki improduktywizm, tworzy nieustannie,

---

[1] K. Przerwa-Tetmajer, *Anioł śmierci. Romans*, Warszawa 1898.

[2] „Powieści o artyście" powstawały już w latach osiemdziesiątych XVIII wieku, a wiek XIX to epoka szczególnej ich popularności. Por. np. J. Woźniakowski, *Czy artyście wolno się żenić*, Warszawa 1979, s. 137 i n. O okresie Młodej Polski i powstających wówczas tego typu utworach pisze obszernie Andrzej Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971; tutaj pełne zestawienie tego typu utworów. W interesującym nas kontekście rzeźby modernistycznej o wizerunku ówczesnego artysty rzeźbiarza szczególnie interesujące uwagi w książce P. Szuberta *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1995.

[3] H. Sienkiewicz jest autorem opowiadania pt. *Lux in tenebris lucet*, którego bohaterem jest nieszczęśliwy artysta rzeźbiarz Kamionka. Pierwodruk w „Bibliotece Warszawskiej" w 1891 roku.

tak że „sam Myron byłby kontent". Tematy jego prac to *Dyanna*, *Centaury*, ale przede wszystkim tytułowy *Anioł śmierci*, będący przedstawieniem półnagiej kobiety „depczącej z ruchem hetery zakrytego płaszczem człowieka"[4]. Nietrudno jest się domyśleć, że osią fabularną romansu Tetmajera jest nieszczęśliwa miłość, a sama rzeźba ukazuje w lapidarnym skrócie sytuację egzystencjalną artysty porzuconego przez kobietę. Tetmajer pisząc kolejną powieść o „dziele przeklętym", najwyraźniej niezbyt dobrze orientował się w problemach technicznych ówczesnych rzeźbiarzy, nieustannie mieszając tytaniczną moc artysty, który tak jak Michał Anioł powinien sam kuć w marmurze, z warsztatową prawdą pracy w glinie i ewentualnego odlewania glinianej formy w gipsie. Najważniejsza była dla niego symboliczno-erotyczna wymowa powstającej (opisywanej) rzeźby, niewątpliwie atrakcyjna dla ówczesnego poszukującego mocniejszych wrażeń czytelnika. Otóż artysta rzeźbiąc z pasją wywołaną namiętnością *Anioła śmierci* (bez modela, z pamięci sprawiającej jednak, że powstające dzieło było bliskie wyobrażeniu ukochanej) „obnażył jej dziewicze ciało, dał jej ruch, w jakimby się nigdy nie pokazała nikomu, zgniótł ją w ręku jak wosk", nadając jednocześnie „wywołanej z kamienia twarzy wyraz melancholii i swawoli, zuchwalstwa i smutku, dziecińśtwa i powagi, sentymentalizmu i zmysłowości"[5].

Zainteresowanych tym, co stało się dalej odsyłam, do romansu Tetmajera, chociaż łatwo jest się domyśleć, że autor, dla którego proza była, jak to sam określał: „eine Nebensache", nie starał się tu być nadmiernie odkrywczy i zakończył swój utwór zgodnie z wszystkimi wypracowanymi w epoce regułami i schematami fabularnymi. Interesujące jest tu dla nas jednak nie to, jak skończył nieszczęśliwie zakochany artysta rzeźbiarz, ale jak pewne wyobrażenia o sztuce i jej zadaniach przenikały do świadomości prawdziwych artystów, którzy wykorzystywali je w swych utworach. Tetmajer nie widział jeszcze warsztatowej różnicy między pracą w glinie, gipsie czy marmurze. Tematy antyczne były dla niego niemal tożsame z modernistycznymi, a symbolizm dzieła był jedynie konsekwencją akcji powieści, a nie świadomym wyborem kierunku sztuki. Postać, figura, figuracja były czymś naturalnym i oczywistym, to w nich i poprzez nie przejawiała się wewnętrzna idea decydująca – oprócz klasy artysty – o klasie dzieła. Pewne wątpliwości rodził stosunek do modela, czy, szerzej mówiąc, do natury. Wybrano romantyczny w swej istocie wariant „pracy z pamięci", ożywianej namiętnościami związanymi z fatalistycznie pojmowaną miłością. Idea to coś, co chce lub musi się wcielić. Nieprzypadkowo jeden z najciekawszych, piszących również o rzeźbie, polskich krytyków artystycznych przełomu wieków – Jan Kleczyński – definiował ideę jako „[...] coś tajemniczego, kształt mgławy, który trzeba przyoblec w re-

[4] K. Przerwa-Tetmajer, dz. cyt., t. II, s. 186.
[5] Tamże, s. 172–173.

alne ciało, uczucie skoncentrowane w jakimś zjawisku będącym echem czy ekstraktem przeżyć, marzeń, rzeczywistości lub blaskiem innych światów – to coś niewypowiedzianie subtelnego a pięknego istnieje w duszy każdego artysty i ku temu on dąży, to chce stworzyć pokazać sobie i ludziom – to jest właśnie on sam, to jest jego sztuką"[6].

Pozwoliłem sobie na ten nieco przydługi cytat wydobyty z książki opublikowanej w latach trzydziestych XX wieku, by wskazać na „długie trwanie" pewnych przeświadczeń artystycznych i uzbroić nas w narzędzie badawcze pomocne przy przedzieraniu się przez gęste i splątane chaszcze modernistycznej prozy, której kolejnym przykładem niech będzie opowiadanie Władysława Stanisława Reymonta pt. *Komurasaki*, opublikowane w czerwcu 1901 roku w „Chimerze"[7].

W utworze tym, będącym według słów Reymonta „żałosną historią o pękniętym, porcelanowym sercu japońskim" nie ma artysty rzeźbiarza, są tylko rzeźby zgromadzone na wystawie paryskiego sklepu z pamiątkami. Rzeźby te zachowują się jak ludzie – kochają i nienawidzą, a główny wątek fabularny opowiadania to historia nieszczęśliwej miłości Komurasaki, porcelanowej japońskiej figurki, do wykonanej z brązu kopii słynnego Antinousa. Pisarz skupiony na tym uczuciu stara się jednocześnie uwypuklić różnicę między sztuką Wschodu i Zachodu, pomiędzy czystym pięknem a pięknem niejako skażonym potrzebą życia i użycia[8]. I znowu nie miejsce tu na streszczanie niezbyt zresztą udanego opowiadania przyszłego noblisty. Ważne dla nas jest jedynie utrwalone w opowiadaniu przeświadczenie o odmienności rzeźbiarskiej figuracji, wynikającej z odmiennych kultur i zadań stawianych przed sztuką, która jednak, tak dzieje się przynajmniej u Reymonta, może się spotkać, pomijając bariery momentu historycznego, czasu i środowiska, na wyżynach wyznaczanych przez absolutne piękno będące ideą wystarczającą i konieczną, by prawdziwe dzieło mogło zaistnieć.

Oto Komurasaki, „otulona we fioletową suknię usianą żółtymi chryzantemami, w złotych sandałach na nóżkach", „niby czarowna a bolesna orchidea",

---

[6] J. Kleczyński, *Idea i forma. Rzecz o dążeniach sztuki polskiej*, Warszawa b.d.w. [1931]. Kleczyński jest też autorem interesującego studium na temat rzeźby zatytułowanego *Rzeźba współczesna. Rodin, Meunnier, Vigeland, Biegas, Dunikowski* opublikowanego w „Sfinksie" w 1915 roku i osobno w Wydawnictwie „Sfinksa" w tym samym roku. Studium to analizuje P. Szubert, dz. cyt., s. 84 i n.

[7] W.S. Reymont, *Komurasaki. Żałosna historia o popękanym porcelanowym sercu japońskim*, „Chimera" 1901.

[8] W opowiadaniu tym Reymont opisuje moment, w którym poranne słońce oświetla rzeźby zgromadzone na wystawie sklepu: „życie buchnęło ze wszystkich ciał, falą spojrzeń, ruchów, głosów płynęło po roziskrzonych ławicach światła – Gracje tuliły się do siebie w ekstazie słonecznego hymnu – Gladiatorzy walczyli zaciekle, ich pogięte ciała prężyły się nienawiścią, dyszały wysiłkiem – Faun porwał bachantkę, tulił ją lubieżnym ruchem" itp. (tamże, s. 454).

i Antinous – „tęskny, dziwny, z pochyloną nieco głową, jak kwiat rozwinięty i zadumany", którego „boskie ciało [...] kwitło czarem, dyszało jakby piżmem szlachetnością linii i spokojem", mimo że czasem spoglądał na Venus Callipyge(!) „obnażającą się boskim ruchem bezwstydu i tak piękną, i tak potężną w swojej nagości, tak lubieżnie przechyloną, że nawet sępie oczy Cezarów mgliły się żądzą"[9].

Jak widzimy, w świecie modernistycznej literatury żądze nie omijały rzeźby, a idea przezierająca poprzez figury antyczne i pochodzące z Dalekiego Wschodu mogła być nie tylko ideą absolutnego piękna, owym pragnącym się wcielić „mgławym kształtem", ale też bardzo konkretnym uczuciem przeniesionym do świata martwych form i figur. Pamiętajmy o tej emocjonalności zarówno samych dzieł, jak i ówczesnych sposobów ich odczytywania, przechodząc do kolejnego utworu, którego tematem jest sztuka i jej twórcy – do opublikowanej w 1903 roku powieści Tadeusza Jaroszyńskiego pt. *Chimera*[10].

Powieść ta, przynosząca momentami bardzo realistyczny obraz polskiej kolonii artystycznej w Paryżu z przełomu XIX i XX wieku, to kolejny rodzimy „Künstlerroman", którego bohaterem jest artysta rzeźbiarz. Witold Ordon przyjeżdżający do stolicy Francji, aby doskonalić się w swej sztuce, jest również owładnięty przez absolutystycznie pojmowaną chimerę-ideę i chce „zmusić glinę do cierpień i radości, marmurem wstrząsnąć sercami tłumów", wprowadzić wszystkich do „krainy piękna, dobra i prawdy", „narzucić im uczucie, zarazić pojęciami"[11]. Nietrudno jest się domyśleć, że dzieło spełniające te wymogi nigdy nie powstanie, a sam artysta popełni ostatecznie samobójstwo, zabijając się na progu pokoju ukochanej, która w pewnym momencie skłoniła go nawet do usilnej pracy, lecz która nie mogła sprawić, by po fazie genialnego szkicu był on w stanie dzieło ukończyć i ostatecznie zmaterializować. Jaroszyński, będący sam krytykiem artystycznym i – jak o nim pisano – „plastykiem z powołania i pierwotnych uzdolnień"[12], o wiele lepiej niż Reymont orientował się w technicznych wymogach rzeźby, znał twórczość Rodina i innych francuskich rzeźbiarzy tej epoki[13], a mimo to nie mógł lub nie chciał uwolnić się spod presji schematów fabularnych sprawiających, że jego powieść mieści w sobie przedziwne materii pomieszanie – obok partii niemal dokumentalnych spotykamy fragmenty żywcem wyjęte z innych „powieści o artyście" i jest to charakterystyczne, że właśnie proces twórczy, artystyczne natchnienie, cele stawiane przed sztuką często prowokowały pisarzy

[9] Tamże, s. 448 i 452.

[10] T. Jaroszyński, *Chimera*. Powieść z przedmową Zdzisława Dębickiego, Warszawa 1905.

[11] Tamże, s. 65.

[12] Opinia Dębickiego z *Przedmowy* do powieści.

[13] O Rodinie autor powieści pisał, że „każe marmurowi dyszeć namiętnością ciał żywych", jest to tytan, który „olbrzymie twarde głazy, jak wątłą tkaninę skręca w gwałtowne kontorsje szalonych pocałunków" (T. Jaroszyński, dz. cyt., t. II, s. 140).

do grafomańskich, podszytych nieco naiwnym erotyzmem elukubracji. Uczucia są potężne i ostateczne, dzieła, gdyby nie fatalne okoliczności zewnętrzne, byłyby na pewno arcydziełami, twórcy dysponują tytaniczną mocą twórczą, tylko śmierć może rozwikłać skomplikowane węzły fabularne itp., itd., a rzeźba? Rzeźba jest tylko pretekstem, momentami wydaje się dodatkiem, rekwizytem, który może być zastąpiony przez dzieło malarskie, poetyckie lub muzyczne. Mówimy bowiem ciągle o sztuce w ogóle, a nie o sztuce wynikającej z konkretnego materiału i dążącej do zdefiniowania samoistnej formy. Przeźroczysty świat idei nadal zwycięża świat materii i konkretu, mimo iż twórcy rodzimych „powieści o artyście" dysponują najwyraźniej coraz większą orientacją w sztuce sobie współczesnej i coś z tej orientacji starają się przenieść do swoich utworów. Dotyczy to jednak przede wszystkim krytyków, takich jak chociażby Antoni Sygietyński, a nie poetów i pisarzy, takich jak K. Przerwa-Tetmajer, który jeszcze raz w roku 1905 powrócił do tematu artysty-rzeźbiarza i jego dzieła w „romansie" pt. *Zatracenie*[14].

Tetmajer niepomny na to, że w *Aniele śmierci* uśmiercił Romana Rdzawicza, w *Zatraceniu* przywrócił go do życia i kazał mu, pod wpływem nowego uczucia, tworzyć dzieła niezwykłe. Naszemu literackiemu rzeźbiarzowi pod wpływem silnego „pchnięcia z zewnątrz", uczucia do hrabianki Teresy Morskiej, „ramiona podnoszą się do góry i dźwigają nowe wielkie bryły marmuru. Oto tam leży Napoleon przykryty płaszczem spod Marengo, umarł, a nad jego głową olbrzymie widma ludzkich nędz, Trwogi, Rozpaczy, Bólu, walczące ze sławą, kruszące im potworne pyski pięściami. Kolosalne figury o muskułach jak rzeźby Michała Anioła, o wyrazach twarzy tak poczwarnych jak walczące Centaury Böcklina. A nad tym wszystkim Śmierć, tak spokojna, tak cicha jak twarz umarłego Napoleona"[15]. Artysta w późniejszym czasie pod wpływem zawodu miłosnego oprócz Napoleona chce też wyrzeźbić „posąg człowieka, który na własnych stopach opierając oczy [!] patrzy w bezdenną pustkę swej samotności"[16], oraz projekt rzeźby zatytułowanej *Cisza*, będącej personifikacją ukochanej, lecz porzuconej kobiety. Powraca motyw tytanicznej siły twórczej – „I marmur giął się i kruszył przed Rdzawiczem. Z punktowanego marmurowego bloku odpadały pod dłutem i młotem ciosy jak spod ręki atlety"[17], oraz motyw „anioła śmierci" – Rdzawicz kolejny raz rzeźbi człowieka umarłego, ponad którym siedzi „olbrzymi, z rozpuszczonymi skrzydłami duch z twarzą fatalną, spokojny i ponury, lewą stopą oparty o bok leżącego" i, jak dodaje pisarz, „była to zimna, twarda, obojętna, nieokreślona natura".

Jest rok 1905, Ksawery Dunikowski, Bolesław Biegas, Franciszek Flaum stworzyli już wiele swych modernistycznych dzieł, a najwyraźniej wiedza

[14] K. Przerwa-Tetmajer, *Zatracenie. Romans*, Biblioteka Groszowa, Warszawa. b.d.w. [1905].
[15] Tamże, s. 12.
[16] Tamże, s. 12–13.
[17] Tamże, t. II, s. 88.

o nich do naszego pisarza jeszcze nie dotarła. Opisuje on literacko-rzeźbiarskie alegorie, tylko w niewielkim stopniu wykorzystując istniejącą już przecież sztukę sobie współczesną. Nadal opowiada w większym stopniu o „dziele przeklętym" niż o dziele prawdziwym, nic też dziwnego, że na końcu romansu artysta ginie śmiercią samobójczą, choć trzeba to przyznać tym razem już definitywnie i ostatecznie. Figury jednak pozostają, są one podstawą artystycznego myślenia, twórczej wyobraźni, mogą upostaciowić się poprzez dzieło muzyczne, poetyckie, rzeźbiarskie, nie można się ich w żaden sposób pozbyć, są natrętne i obsesyjne, pojawiają się w malignie, w chwili śmierci, pod wpływem bodźców emocjonalnych. Chcą już być symboliczne, chociaż najczęściej po prostu wykorzystują niezmierzone zasoby dziewiętnastowiecznych galerii i salonów sztuki[18].

Nieco inaczej dzieje się w ostatnim przywołanym przeze mnie utworze literackim, którego bohaterem jest artysta rzeźbiarz – w niezwykłym, jak na rodzime warunki, opowiadaniu Antoniego Sygietyńskiego pt. *Gość kamienny*. Opowiadanie to, opublikowane po raz pierwszy w roku 1913 w „Sfinksie"[19], powinno być według mnie lekturą obowiązkową każdego, kto zajmuje się rzeźbą modernistyczną, a – o ile mi wiadomo – tylko w niewielkim stopniu było dotąd wykorzystywane przez historię sztuki. Sygietyński pisząc pozornie tradycyjny „Künstlerroman" – mamy tu i nieszczęśliwą miłość, i *femme fatale*, i „dzieło przeklęte" – jest najwyraźniej największym wśród naszych pisarzy i krytyków artystycznych żyjących na przełomie wieków znawcą problematyki rzeźbiarskiej. Oto przed naszymi oczami rozgrywa się spektakl powstawania, utrwalania, wystawiania i oddziaływania konkretnego dzieła. Jest to wprawdzie nadal dzieło fikcyjne, jednak niezwykle silnie osadzone w warsztatowych i artystycznych realiach epoki. Bohaterami opowiadania jest dwoje artystów – stary mistrz i adeptka sztuki rzeźbiarskiej. On pracuje nad dziełem swego życia – upostaciowieniem *Żalu*, ona próbuje wyrzeźbić *Melancholię*. Oczywiście on kocha się w niej namiętnie, a ona stara się mu pomóc przy stworzeniu arcydzieła. Sygietyński nie ogranicza się jednak tylko do banalnej, romansowej fabuły, lecz z wprawą wskazującą na dużą znajomość tematu opisuje cały proces powstawania dzieła rzeźbiarskiego. Oto stary mistrz w swej pracowni zdejmuje z bezkształtnej masy gliny wilgotne jeszcze płachty i oczom jego i pośrednio naszym ukazuje się „prawie naga postać niewieścia nadnaturalnej wielkości, z gruba modelowana w glinie", której nie zbywało na „plastyce szczegółów, tu i ówdzie po mistrzowsku naznaczo-

[18] W pierwszym tomie *Zatracenia* odnajdujemy obszerny opis maligny, w jakiej znajduje się artysta. Przesuwają mu się przed oczyma obrazy tańczących na łące dziewcząt, do których zbliża się tajemniczy wąż, aby okręcić stopę najmłodszej z nich itp. Czyżby Tetmajer opisywał jeden z obrazów Mariana Wawrzenieckiego?

[19] A. Sygietyński, *Gość kamienny*, „Sfinks" 1913, numery z kwietnia, maja i czerwca; przedruk w zbiorze opowiadań Sygietyńskiego zatytułowanym *Święty ogień*, Warszawa 1918.

nych; był to jednak raczej szkic organizmu niż symbol jakiegoś uczucia szczególnego czy pojęcia; raczej pomysł wysnuty z głowy drogą doświadczenia, niż artystyczne odczucie czy przeczucie serca"[20]. Mistrz pomimo lat doświadczeń nie jest w stanie modelować z pamięci, dlatego po raz pierwszy tak wyraźnie w rodzimych modernistycznych opowieściach o rzeźbiarzach pojawia się problem modela, a właściwie zawodowej modelki, która wywodząc się z gminu i mając przez to gminne kształty, nie może do końca wypełnić swej roli, ponieważ nadal najważniejsza jest absolutna idea, a tę może ucieleśnić tylko doskonała psychicznie i fizycznie kobieta. Obsesją mistrza jest też figuratywna synteza, jedna doskonała linia określająca sobą całą rzeźbiarską kompozycję. Sygietyński opisuje szczegółowo żmudny proces modelowania w glinie z modela, dążenie, za Michałem Aniołem, do „wyrazu duszy przez plastykę mięśni"[21]. W czasie pracy nad *Żalem* mistrz zastanawia się też nad tym, jak powinien wyglądać zamierzony przez niego pomnik Chopina, nie wiedząc, czy miałby on uosabiać „posągowość rzeźby, anegdotyczność literatury, czy nastrojowość muzyki". Posiadający wykształcenie muzyczne i krytyczne pisarz wkłada w usta mistrza kwestie żywe w czasie projektowania pomnika rodzimego geniusza muzyki[22]. Dotykamy więc tu istoty dziewiętnastowiecznych sporów o kształt pomników projektowanych dla najwybitniejszych narodowych postaci, w których to sporach zawsze forma rzeźbiarska nie była na tyle doskonała, by dorównać wielkości ukazywanego bohatera, a maksymalizm zadań i żądań najczęściej doprowadzał po latach sporów do eklektycznych, niezbyt interesujących artystycznie realizacji[23]. Pomnik Chopina powinien ukazywać przecież też jego Muzę oraz niejako zaklinać w rytmach ukazywanej postaci rytmy muzyki.

Sygietyński po raz pierwszy pisze też wyraźnie o formie rzeźbiarskiej. Mistrz nie jest jej pewny, nie wie, czy zdoła stworzyć formę adekwatną do na przykład formy muzycznej, wdaje się też w dywagacje na temat różnic między formą i sztuką mężczyzn i kobiet, które to jednak uwagi pozwolę sobie, by nie narażać się *lobby* feministycznemu, pominąć. Dość powiedzieć, że dla mężczyzn twórczością jest zarówno logika, jak i poezja formy zawarta w indywidualnych i jednocześnie doskonałych kształtach. Najbardziej interesujący jest jednak w *Gościu kamiennym* opis samego procesu tworzenia dzieła rzeźbiarskiego, daleki od tytanicznych zmagań z bryłą marmuru artystów

[20] Tamże, s. 20.

[21] Znajdujemy tu też, jak w kilku innych rodzimych „powieściach o artyście", szczegółowy opis pracowni artysty rzeźbiarza.

[22] „Sfinks" 1913, kwiecień, s. 31. Por. też artykuł poświęcony pomnikowi Chopina w niniejszym tomie.

[23] Na ten temat pisze obszernie P. Szubert w cyklu artykułów poświęconych głównie projektom i realizacjom pomników Adama Mickiewicza. Pełna bibliografia w jego książce *Rzeźba polska*.

opisywanych przez Tetmajera czy Jaroszyńskiego. Otóż mistrz dążąc do ideału form i proporcji, korzysta z modelki, która zarzuca mu, iż „chce widzieć to, na co nie patrzy"[24], to znaczy poszukuje idealnego piękna, które w tym wypadku mieści się oczywiście poza trywialnym modelem i może pochodzić jedynie z naśladowania formy doskonałej, której doskonałość wynika nie tylko z proporcjonalności brył i płaszczyzn, lecz przede wszystkim z uczucia, jakie artysta żywi do modela. Musi to być uczucie niezwykle autentyczne, znajdujące jednak oparcie w idealnej figurze modelki. Krótko mówiąc, arcydzieło może powstać jedynie wtedy, gdy absolutystycznie i jednocześnie idealnie pojmowana miłość zyska oparcie w doskonałych kształtach kobiecych. Nietrudno jest się domyśleć, że do takiej sceny zmierza cała akcja opowiadania, i adeptka sztuki rzeźbiarskiej w końcu pozuje mistrzowi, a on nareszcie dostrzega „bryły cudownie związanego ciała [...] czyste linie jej kształtów w proporcjach umiarowych, a mimo to wskroś indywidualnych"[25]. Indywidualność bowiem zawarta jest w samym artyście, w jego dziele, w proporcjach, w formach, to ona sprawia, że powstająca figura nabiera życia (życie jest bardzo ważnym kryterium estetycznym funkcjonującym ciągle jeszcze w epoce modernizmu) oraz zbliża się do idealnego wzorca czy – jak to określa Sygietyński – do „budowania całego gmachu ideału". Oczywiście wszystko kończy się nieszczęśliwie, lecz tym razem nie dlatego, że mistrz nie wykańcza dzieła, lecz przez krytykę, która nie daje *Żalowi* nagrody, ponieważ dostrzega w rzeźbie „zbyt klasyczne traktowanie kształtów" oraz gani nadmierny wyraz smutku prezentowanej postaci. Mistrz ginie śmiercią samobójczą, a *Żal* zostaje odkuty w marmurze za pieniądze męża adeptki. Nie sposób opisać tu wszystkich niuansów „rzeźbiarskich" zawartych w opowiadaniu Sygietyńskiego, ponieważ rozsadziłoby to ramy niniejszego studium. Dość powiedzieć jednak, że autor *Gościa kamiennego*, jak nikt u nas, bardzo dokładnie opisał jeszcze raz w zbeletryzowany sposób wszystkie punkty zapalne sporów toczonych w związku ze sztuką rzeźbiarską przez cały wiek XIX, włączając się jednocześnie w nadal, jak widać, aktualny spór na temat pomnika Chopina i sposobów jego realizacji. Życie, model, dopracowanie szczegółów to kryteria jeszcze mocno naturalistyczne, podczas gdy dążenie do syntezy, organiczność, monumentalność, adekwatność formy w odniesieniu do abstrakcyjnej idei, to pojęcia już bardziej dwudziestowieczne, bliższe twórczości Dunikowskiego niż Szymanowskiego, nie mówiąc już o Welońskim czy Rygierze. Interesujące jest też tutaj mnożenie absolutów – doskonałość można osiągnąć tylko na drodze prawdy i autentyzmu uczuć pomnożonych przez idealne proporcje i wierność, ale nie mechaniczne naśladowanie natury. Stare hasło, by naturę poprawiać przez nią samą, u Sygietyńskiego zostało uzupeł-

[24] „Sfinks" 1913, numer z maja, s. 253.
[25] Tamże, s. 258.

nione o modernistyczny indywidualizm, który miał się przejawiać poprzez indywidualne i jednocześnie będące uogólnieniem formy. Wszystko to jest trochę skomplikowane, dlatego przejdźmy do znacznie prostszego myślowo, zapowiadanego w tytule mojego tekstu wykładu.

W roku 1915 opublikowano w „Sfinksie" wykład inauguracyjny wygłoszony przez Edwarda Wittiga w Szkole Sztuk Pięknych i na Politechnice Warszawskiej. Według artysty, architekci powinni zacząć odczuwać „po rzeźbiarsku", aby wiedzieć, jakimi rzeźbami mają zdobić projektowane przez siebie gmachy. Rzeźba to dla przyszłego twórcy pomnika Lotnika „w najogólniejszym pojęciu nadanie bezkształtnej bryle znaczenia przez formę"[26]. Wittig wyodrębnił w rzeźbie trzy etapy, wskazując na „bryłę czyli objętość" związaną z „masą bezporządkową", linie, „czyli kierunek" wpływający na ruch bryły oraz fragment, „czyli to, co przez dotyk ma wibrację, co żyje", pisząc, że fragment „najwięcej znaczy epokę, najwięcej się zmienia, bo jest najżywszy"[27]. Nie będę tu dalej szczegółowo przytaczał wszystkich wypowiedzi rzeźbiarza, dość powiedzieć, że cały jego wykład odnosi się do planów rzeźbiarskich oraz do próby osiągnięcia poprzez sztukę rzeźbiarską poczucia monumentalności, która wtedy jest możliwa, „gdy przesadne życie nadane szczegółom nie głuszy zasadniczej kompozycji"[28]. Charakterystyczne, że artysta jest tu bliski niektórym sformułowaniom Sygietyńskiego, szczególnie jeżeli chodzi o pracę z modelem – „na nim wzmacnia się nasza wyobraźnia, trzeba tylko umiec patrzeć", to „słownik artysty", którego nigdy nie będziemy umieli na pamięć „[...] im więcej model i wyobraźnia pomagają sobie wzajemnie, tym dalej idą"[29], przy jednoczesnym założeniu, że modelu, czyli natury, nigdy nie da się do końca skopiować. To, do czego Sygietyński dochodził poprzez muzykę, dla Wittiga istniało w samej naturze – „trzeba chwytać rytmy natury i przenosić je w rytmy danej materii"[30], a im bardziej uogólniony jest rytm, „tym głębsze jest jego znaczenie". Mistrz Sygietyńskiego dążył do syntezy w rzeźbie, ale określał to w sposób bardzo zawoalowany i niemal pozytywistyczny, kreśląc dłońmi imaginacyjne doskonałe linie powstającego dzieła[31]. Dla Wittiga oczywiste jest, że „dążeniem rzeźby jest synteza, czyli uogólnienie" oraz że analiza jest jedyną drogą do artystycznej syntezy. Rzeź-

[26] E. Wittig, *Rzeźba. Wykład wstępny w Szkole Sztuk Pięknych i w Politechnice 1915*, „Sfinks" 1915, numer z lipca i sierpnia, s. 36.

[27] Tamże.

[28] Tamże, s. 37.

[29] Tamże.

[30] Tamże. Nieprzypadkowo Wittig był jednym z założycieli powstałej w 1922 roku grupy „Rytm". Por. na ten temat: H. Anders, *„Rytm". W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972.

[31] Jak pisał autor *Gościa kamiennego*: rzeźbiarz „od czasu do czasu to wielkim ruchem rąk śmiało zakreślał w powietrzu jedną linię falistą z prawej od góry na dół, a drugą z lewej od dołu wzwyż, niby jakąś ósemkę symboliczną, zamykająca w sobie całość postaci" (tamże, s. 259).

biarz niezbyt przychylnie odnosi się do „Canovy i jemu podobnych", podkreślając, że klasycyzm, tak jak on go pojmuje, podporządkowuje wszystkie części budowie ogólnej i podkreśla ich znaczenie zgodnie z prawami rządzącymi tą budową. Pisze też o „głębokości ujęcia formy", o tym, że należy się strzec zbyt łatwego materiału takiego jak glina, oraz że każdy materiał ma swoje cechy, a styl artysty obejmuje styl materiału i styl człowieka. Powraca stare określenie „temperamentu artysty", jednak temperament ten winien doprowadzić do powstania dzieła pełnego „prostoty i światła". Wittig nie mówi ani słowa o ideach, o symbolach, używa jednak określenia „jaźń", wskazując, że od niej właśnie idzie świadomość, a od świadomości technika artysty, której, jak podkreśla, „nigdy nie za dużo"[32]. Pamiętając o prawach rządzących modernistycznymi romansami, w wypowiedzi autentycznego rzeźbiarza odnajdujemy, mimo pokrewieństwa w czasie, nieco inne akcenty niż w wypowiedziach literackich artystów, chociaż część aparatu pojęciowego jest podobna. Forma, bryła, rytm, świadomość, jaźń, monumentalność, prostota, ale też praca z modelem i poprawianie modela poprzez ożywcze działanie wyobraźni. Wielka Figuracja minionej epoki trwa nadal, czy to w tekstach literackich, czy też w wypowiedziach i działaniach artystycznych autentycznych rzeźbiarzy. Nikt nie jest w stanie odejść od Figury, Rytmu, Stylu Artysty, Techniki, Natury. Polskie muzeum wyobraźni wypełnia się około roku 1915 nowymi eksponatami, ale nadal nie ma w nim przedmiotu należącego naprawdę do sztuki wieku XX. Tryumfuje, jak tyle już razy w naszych dziejach, uduchowiony, indywidualistyczny, natchniony, dążący do stworzenia arcydzieła i nieco grafomański romantyzm.

[32] Wszystkie cytaty z *Wykładu wstępnego*, dz. cyt., s. 36–40.

POMNIK FRYDERYKA CHOPINA WACŁAWA SZYMANOWSKIEGO – WYOBRAŻENIA I RZECZYWISTOŚĆ

Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen
enden. Du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung
vergehender Herzen.

Rainer Maria Rilke

W napisanym pod koniec I wojny światowej wierszu zatytułowanym *Muzyka*, którego fragment stanowi motto mojej pracy, Rainer Maria Rilke porównuje sztukę, jakże bliską Chopinowi, do „oddechu posągów" i „ciszy obrazów", do mowy, w której wszystko staje się milczeniem, do czasu, w którym nikną poruszone dźwiękami serca. W wierszu tym muzyka jawi się jako siła przerastająca człowieka i jednocześnie jako moc płynąca z jego najbardziej skrywanej, podświadomej istoty, coś, co nas otacza i co jest naszym wnętrzem, owa tajemnicza „druga strona powietrza", w której, jak pisze poeta, „nie możemy zamieszkać"[1].

Piszę tu o wierszu Rilkego, ponieważ wydaje mi się on bliski w swym klimacie i sposobie artystycznego myślenia innemu dziełu sztuki – pomnikowi Fryderyka Chopina dłuta Wacława Szymanowskiego. W pomniku tym bowiem również spróbowano dokonać tego, co jest niewykonalne – nie można przecież oddać za pomocą słów istoty muzyki, to znaczy wyrzeźbić nie tylko postać artysty, ale i jego dzieło, zakładając, że „oddech posągów" może przybrać bardzo konkretną secesyjną formę, a „cisza obrazów" i „słyszalne krajobrazy" Rilkego mogą ucieleśnić się w jednocześnie dynamicznej i uspokojonej, wręcz klasycznej bryle.

Przejdźmy jednak z narzuconego nam przez poetę poziomu abstrakcji do konkretów i przypomnijmy pokrótce historię warszawskiego pomnika[2]. Idea

[1] Cyt. za: R.M. Rilke, *Poezje*, wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1974, s. 424.

[2] Podstawowe opracowanie odnoszące się do omawianego przeze mnie dzieła to wydana w serii „Zabytki Warszawy" książka H. Kotkowskiej-Barei *Pomnik Chopina*, Warszawa 1970, dalej w przypisach jako „Pomnik". Bardzo pomocny w badaniach nad twórczością W. Szymanowskiego jest też katalog wystawy zorganizowanej w czerwcu–lipcu 1981 r. przez Muzeum

upamiętnienia monumentalną rzeźbą najwybitniejszego polskiego kompozytora narodziła się już w roku 1876 w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym, ze względu jednak na carski zakaz musiano się przez wiele lat zadowolić jedynie marmurową tablicą wykonaną w 1882 roku przez Leandra Marconiego, która kryła wmurowane w filar kościoła Świętego Krzyża w Warszawie serce Chopina. W 1901 roku zawiązał się Komitet Budowy Pomnika Chopina, którego pierwszym prezesem został hrabia Aleksander Dienheim-Szczawiński-Brochocki. Skład Komitetu zmieniał się wielokrotnie, ponieważ działał on do 1923 roku, czyli przez 22 lata, pokonując w tym czasie liczne kłopoty finansowe i cenzuralne. Hrabia Brochocki zmarł w 1907 roku i prezesem wybrano wówczas Maurycego hr. Zamoyskiego. Miejscem zatwierdzonym przez władze carskie, na którym pierwotnie miał stanąć monument, był plac Warecki. Budziło to wiele kontrowersji ze względu na ograniczoną przestrzeń i wysoką zabudowę, jednak pomimo sprzeciwów Komitetu i samych artystów właśnie to miejsce podano w warunkach ogłoszonego w 1908 roku konkursu na pomnik Chopina. Wacław Szymanowski bardzo wcześnie, bo już w roku 1902, a więc na kilka lat przed ogłoszeniem konkursu, zastanawiał się nad koncepcją tego dzieła, pisząc w jednym z listów do znanego polskiego malarza Teodora Axentowicza: „Pytasz czy nie dobrze było powierzyć pomnik Szopena Rodinowi. Odpowiedź prosta, a jednak wolę odpowiedzieć zapytaniem. Czy ty byłbyś rad gdyby powierzono innemu malarzowi nawet największemu robotę, którą sam potrafiłbyś wykonać? Żądasz ode mnie nieludzkiego poświęcenia własnego, ja że jestem szczerym a czuję się sam artystą, więc Ci odpowiadam co myślę [...] ja w każdym razie projekt pomnika Szopena przygotuję, a pomysł ręczę Ci, że nowy"[3].

Pierwsze szkice pochodzą z 1903 roku, gipsowy model w skali 1:8 (wys. 84 × 82 × 57,5 cm) powstał w roku 1904. Artysta prezentował go w 1905 roku na III wystawie Towarzystwa „Sztuka" w Krakowie, a w roku 1909, niemal w ostatniej chwili zgłosił swoje znane już krytyce artystycznej dzieło do oficjalnego konkursu. Rzeźbiarz pisał później:

> [...] nadesłałem swój projekt, bez żadnej jednak nadziei na wynik pomyślny, gdyż wydawało mi się, że jego oryginalna forma stanie się nieprzezwyciężoną przeszkodą[4].

15 maja 1909 roku sąd konkursowy przyznał jednak Szymanowskiemu jednogłośnie I nagrodę, podkreślając zalety formalne, nowatorstwo pomysłu i jednolitość stylową dzieła. Pierwotny projekt związany był z architektonicznym opracowaniem całości założenia autorstwa Franciszka Mączeńskiego. Pomnik miał stanąć nad wypełnionym wodą basenem, na którego krawę-

---

Narodowe w Warszawie – zob.: *Wacław Szymanowski 1859–1930*. Katalog oprac. H. Kotkowska-Bareja, Warszawa 1981, dalej w przypisach jako „Katalog".

[3] Cyt. za: „Katalog", s. l6.

[4] Cyt. za: „Pomnik", s. 13.

dzi siedziały dwie wielkie, secesyjne żaby, od razu zresztą wzbudzające sporo kontrowersji nawet wśród sędziów konkursu, którzy w swych uwagach odnośnie do projektu zalecali ich usunięcie. W tym miejscu wypada może zaznaczyć, że na konkurs wpłynęło 66 projektów, a w prasie ówczesnej ukazały się obszerne omówienia i fotografie nagrodzonych prac oraz artykuły poświęcone twórczości zagranicznych sędziów – rzeźbiarzy francuskich Alberta Bartholome'a i Antoine'a Bourdelle'a.

Jak pisano:

> Dzień 15 maja stanie się epokowym w dziejach rzeźbiarstwa polskiego: konkurs na pomnik Chopina stał się najzupełniej niespodziewanie wielką manifestacją naszej sztuki rodzimej, jednym wielkim okrzykiem ku czci narodowego geniusza podniesionym[5].

Nie wszyscy jednak byli przychylnie nastawieni do wyniku konkursu. Znany polski krytyk literacki i artystyczny, muzykolog i piewca naturalizmu w sztuce – Antoni Sygietyński pisał wprost:

> Społeczeństwo, podniecone niejako przez prasę warszawską dla uczczenia setnej rocznicy urodzin Chopina, godzi się pomału i w milczeniu na pomnik zaprojektowany od kilku lat już przez Wacława Szymanowskiego. A dodać należy, że pomnikowi temu zbywa na poezji, na artyzmie, na powadze sztuki pomnikowej. Jest to jakaś nowela czułostkowa, przelana od niechcenia w gips [...] nowela godna [...] diabła zakochanego w przełamanej wierzbie, nie zaś Chopina, najmisterniejszego z geniuszów muzycznych, zgoła nie monumentalnie pojęta i nie po rzeźbiarsku wykonana, że wspomnę i owe żabki na krawędzi basenu, ośmieszające obecnością już swoją cały pomysł i samą postać Chopina, postać chybioną w rysunku i zgoła nie upozowaną, tak iż nie wiadomo, na czym ona i jak siedzi?[6]

Nagrodzony projekt musiał być przed realizacją zatwierdzony przez Cesarską Akademię Sztuk Pięknych w Petersburgu i tu napotkano liczne przeszkody natury artystycznej i ideowej, jednak dzięki nieustępliwości Szymanowskiego oraz wszechmocnej w Cesarstwie Rosyjskim protekcji udało się uzyskać w roku 1910 – pomimo ostrego sprzeciwu Akademii – zgodę samego cara Mikołaja II na jego ostateczną realizację. W maju 1914 roku zawarto umowę z paryską odlewnią Fulda na wykonanie brązowego odlewu rzeźby, 1 sierpnia 1914 roku wybuchła I wojna światowa, model pomnika – tym razem już w skali 1 : 1 rozdzielony na dwie części, z których pierwsza została w Krakowie, a druga wyjechała do Francji – wydawało się zaginął bez wieści. Firma Fulda zbankrutowała, a sam secesyjny projekt rzeźby, mający już w chwili powstania licznych wrogów, stał się w roku 1918, jak to określiła Hanna Kotkowska-Bareja, „anachronizmem"[7].

---

[5] Jest to opinia Henryka Piątkowskiego opublikowana w „Tygodniku Ilustrowanym", cyt. za: „Pomnik", s. 18.

[6] Tamże, s. 19.

[7] Tamże, s. 33.

Po zakończeniu wojny połowa modelu pomnika leżała w krakowskiej szopie, a o drugiej jego części, znajdującej się we Francji, niczego pewnego nie wiedziano.

W 1923 roku dawny Komitet Budowy Pomnika przestał istnieć i gdyby nie kolejne zabiegi i determinacja Szymanowskiego, być może nigdy nie doszłoby do ostatecznej realizacji. Dzięki uporowi artysty i kilku ludzi, którzy chcieli mu pomóc, zawiązano drugi Komitet Budowy Pomnika Chopina, który doprowadził do wykonania w czerwcu 1926 roku w Paryżu w firmie Barbedienne odlewu brązowego z nowego gipsu. Podstawą tego odlewu były zespolone, wykonane przez Szymanowskiego przed wojną części pomnika, które, jak się okazało, szczęśliwie ocalały zarówno we Francji, jak i w Polsce. Po licznych sporach zdecydowano się też na lokalizację dzieła w dawnym sadzie owocowym w części Łazienek obok Belwederu. Postanowiono też wtedy zmniejszyć wysokość cokołu, a zamiast projektowanego pierwotnie granitu użyto czerwonego piaskowca. Termin odsłonięcia pomnika ustalono na 14 listopada 1926 roku. Dzień ten wybrano nieprzypadkowo, ponieważ było to jednocześnie 25-lecie Filharmonii Warszawskiej. Uroczystość odsłonięcia trwała ponad dwie godziny i miała wspaniałą oprawę. Znany krytyk artystyczny, znawca sztuki rzeźbiarskiej Jan Kleczyński napisał tego dnia w „Kurierze Warszawskim": „Dopiero we właściwych pomnikowych rozmiarach pomysł artysty wystąpił w całej pełni swego wyrazu. Była to rzecz od razu pomyślana na wielką miarę. Warszawa otrzymała potężnie piękną ozdobę, Chopina, wiecznotrwałą pamiątkę swego geniuszu, a cały naród wielkie dzieło sztuki, które już teraz rozsławiło imię Polski i twórcy pomnika"[8].

Wacław Szymanowski zmarł w roku 1930 i w chwili śmierci na pewno nie spodziewał się, jak tragiczne i niezwykłe będą dalsze losy jego największego dzieła.

Wraz z wybuchem II wojny światowej muzyka Chopina znalazła się w Polsce, z woli niemieckich władz okupacyjnych, na indeksie. Po nieudanych próbach udowodnienia niemieckiego rodowodu twórcy *Poloneza As-dur*, jego nazwisko wykreślano z programów muzycznych, z niemieckich wydawnictw nutowych, z programów radiowych, wycofywano nuty z jego dziełami ze

[8] Cyt. za: „Pomnik", s. 43. Kleczyński był jednym z najwybitniejszych polskich znawców sztuki rzeźbiarskiej. Por. na jego temat: A. Pietrzak, *Poglądy estetyczne Jana Kleczyńskiego*, „Roczniki Humanistyczne", Lublin 1998, t. XLVI, z. 4, Obszernie o działalności Kleczyńskiego pisze też Piotr Szubert w podstawowym opracowaniu odnoszącym się do rzeźby polskiej przełomu XIX i XX wieku, por.: P. Szubert, *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1995. Po odsłonięciu pomnika Chopina pojawiły się też opinie negatywne. Na przykład Wacław Husarski pisał o nim w reprezentacyjnym wydawnictwie *Wiedza o Polsce*: „Pomnik Chopina, rodzaj secesyjnej popielniczki powiększonej do potwornych rozmiarów, stanął w parku Ujazdowskim w Warszawie jako pamiątka jednego z najgorszych momentów w dziejach sztuki, łączącego wszystkie wady impresjonizmu ze wszystkimi pomyłkami symbolicznej secesji", cyt. za: „Pomnik", s. 63.

sprzedaży. Niszczono też pomniki słynnego kompozytora – pierwszym był zniszczony w październiku 1939 roku pomnik dłuta Marcina Rożka w Poznaniu, w Poznaniu też porąbano drewniany model pomnika Chopina Szymanowskiego – tzw. Grupę Chopinowską podarowaną przez artystę Muzeum Wielkopolskiemu jeszcze w 1920 roku, z której ocalała tylko głowa. Pomnik Łazienkowski zniszczono w 1940 roku. Jak pisano w konspiracyjnym piśmie „Polska Żyje":

> Burzenie pomników w stolicy zaczęło się od pomnika Chopina [...] który 31.05 wysadzono, pokrajano na kawałki i wywieziono. Straszliwy rachunek rośnie[9].

Po zakończeniu II wojny światowej synowie artysty wydobyli z piwnic zrujnowanego domu Szymanowskich na warszawskim Mokotowie mały model pomnika, odlany w Rzymie w pracowni Bastianellego w 1923 roku. Odlew ten oraz inne ocalałe fragmenty dzieła posłużyły do rekonstrukcji całości, którą najpierw wykonano w glinie, a następnie odlano w brązie w warszawskiej spółdzielni „Brąz Dekoracyjny" na przełomie lat 1957/1958. Pomnik odsłonięto ponownie 11 maja 1958 roku i już od ponad czterdziestu lat stoi on na wymarzonym przez jego twórcę miejscu, jakby potwierdzając wyrok sądu konkursowego z roku 1909 głoszący, że projekt przedstawiony przez Wacława Szymanowskiego „zaleca się wielką prostotą, imponującą monumentalnością i pomysłem bardzo szczęśliwym. Postać Chopina w pozycji swojej, w ruchu ciała i głowy jest jednolitym wyrazem zasłuchania się i nastroju"[10].

W opublikowanym w 1913 roku, a więc w kilka lat po ogłoszeniu wyników konkursu na pomnik Chopina, opowiadaniu zatytułowanym *Gość kamienny*, o którym piszę obszernie w poprzednim rozdziale książki, dawny krytyk i oponent Szymanowskiego – Sygietyński jeszcze raz wrócił do problematyki rzeźby monumentalnej, tym razem wkładając w usta bohatera opowiadania – artysty rzeźbiarza takie oto wątpliwości:

> Jak wyrzeźbić pomnik Chopina? [...] Jedna figura? To za mało na dyletanckie nasze poczucie sztuki [...] Kompleks figur? [...] To barok nie licujący z pojęciem rzeźby w wielkim stylu [...] może postać Chopina? [...] Postać? Chopin w swojej własnej osobie nadaje się raczej do karykatury, niż do posągu. Przegrana to sprawa. Muza? Tak i nie [...] Raczej symbol – tylko którego Chopina? Tego od poetów sielsko-anielskich, czy od starych panien romantyczek – Muza Chopina? Tak, to moc ducha odlana w spiżowej formie harmonii, a raczej zaklęta w spiżową harmonię formy [...] płynny bowiem rysunek melodii podparty barwną harmonią to jeszcze nie cały Chopin[11].

---

[9] Cyt. za: „Pomnik", s. 50.
[10] Cyt. za: *ibidem*, s. 20.
[11] A. Sygietyński, *Gość kamienny*, „Sfinks" 1913, nr 4, s. 32–33.

Pozwoliłem sobie przytoczyć obszerny fragment opowiadania Sygietyńskiego, by wskazać, jakie były „horyzonty oczekiwań" wobec rzeźby ówczesnej krytyki i częściowo samych artystów. Mamy tu do czynienia z wyrażonym wcześniej przez słynnego Davida d'Angers przeświadczeniem, że „Idea jest to kryterium geniuszu. Idea bez formy surowej to już wiele. Forma bez idei – nic"[12]. Tego typu postawa sprawiała, że rzeźba monumentalna w wieku XIX i w okresie będącej w dużej mierze kontynuacją tej epoki secesji, stawała się sztuką niemożliwą. Nigdy bowiem nie mogła sprostać swym wyrazem i charakterem artystycznym wielkości idei, jaką jej przyszło reprezentować, zawsze musiała ześliznąć się w stronę bądź eklektycznej alegorii, bądź też rodzajowej anegdoty, które niszczyły „szlachetną prostotę i spokojną wielkość" stawianych przed rzeźbą celów. O tym rozdźwięku pomiędzy małością środków, jakimi dysponowała rzeźba, a wielkością zadań, jakimi próbowano ją obarczyć, świadczą zarówno dyskusje toczące się wokół rzeźby pomnikowej, jak i wyniki konkursów na tę rzeźbę, które traktowano jak coś nie do końca udanego, absolutystycznie bowiem pojmowana idea zawsze, w opinii krytyków, przerastała realizacje tak bardzo obciążonej materialnością i właściwościami tworzywa sztuki[13]. Niemożliwe było wyrzeźbienie wielkości poezji Adama Mickiewicza lub Juliusza Słowackiego, podobnie jak niemożliwe było nie tylko wyrzeźbienie muzyki Chopina, lecz także odczuć związanych z tą muzyką. Działo się tak, ponieważ rzeźba była wówczas sztuką niesłychanie konkretną, zanurzoną w realistycznym w swej istocie modelu przedstawiania, a wszelkie próby odejścia od tego modelu przeważnie kończyły się niepowodzeniem. Artyści ówcześni jeszcze nie rzeźbili abstrakcyjnego rytmu, harmonii, melodii, kontrapunktu, rzeźbili artystę muzyka lub poetę w otoczeniu alegorii mających uzmysłowić widzowi wielkość jego sztuki; lub też w najlepszym przypadku portretową, stylizowaną modernistycznie postać będącą ucieleśnieniem samego artystycznego dzieła. Tak stało się z *Mickiewiczem* Antoine'a Bourdelle'a i *Balzakiem* Augusta Rodina[14], tak częściowo z *Chopinem* Szymanowskiego, w którym doszło do połączenia dawnego modelu alegorycznego (wierzba jako synonim polskości) z symbolicznym – Chopin „zasłuchany" w jej szum jako figuracja czerpiącej z rodzimej natury sztuki narodowej.

---

[12] Piszę o tym obszerniej, analizując wizerunek rzeźbiarski polskiego króla panującego w XII wieku Bolesława Śmiałego. Zob.: W. Okoń, *Pomnik Bolesława Śmiałego w sztuce polskiej pierwszego dwudziestolecia XX wieku – interpretacje*, [w:] tenże, *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996, a także P. Szubert, dz. cyt.

[13] Por. P. Szubert, *Pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie – idea i realizacje*, [w:] *Dzieła czy kicze*, pod red. E. Grabskiej i T.S. Jaroszewskiego, Warszawa 1981; tenże, *Pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie*, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza", 1988.

[14] *Balzac* Rodina powstawał w latach 1891–1898. Projekt paryskiego pomnika Mickiewicza dłuta Bourdelle'a był gotów wiosną 1912 roku, chociaż ostatecznie pomnik odsłonięto, ze względu na trudności finansowe, dopiero w roku 1929.

Jak wówczas pisano:

> Nad postacią Chopina, którego rysy wyrażają tęskne i pełne jakiegoś bólu twórczego zasłuchanie, a ręka składa się bezwiednie do muzycznego taktu, szumi pochylona przez wicher gałąź wierzby polskiej i niesie mu melodię pól rodzinnych, z której snuć będzie za chwilę czar swych pieśni[15].

Szymanowski, autor wcześniejszego, bardzo poprawnego akademicko pomnika innego „wieszcza" sztuki polskiej – Artura Grottgera oraz powstałej w 1898 roku, Rodinowskiej w swej istocie *Improwizacji Mickiewicza*, w omawianym dziele próbował odejść od obowiązującej konwencji, posiłkując się formą jednocześnie statyczną (postać Chopina) i dynamiczną, płynną – „pochylające się" nad artystą drzewo. Oczywiście przy pewnej wprawie rasowy badacz ówczesnych i dawniejszych symboli może tę interpretację poszerzyć. Już w symbolice starożytnej drzewo to najdoskonalszy twór świata roślinnego, wierzba zaś – drzewo nieodłącznie związane z wodą, najwcześniej ze wszystkich pokrywające się zielenią, jawi się jako symbol nowego życia. Od wieków istnieje też przekonanie o więzi łączącej człowieka z drzewem i możliwości przejścia sił natury z jednej istoty żywej na drugą. Bryła wierzby z pomnika Szymanowskiego przypomina swym kształtem dłoń nachyloną nad kompozytorem, a przecież obraz dłoni, ręki do czasów starożytnych utożsamiany był z mocą bóstwa lub tworzącymi siłami natury, a w czasach późniejszych stał się, jak u jednego z mistrzów naszego rzeźbiarza – Rodina, „Katedrą" osłaniającą to, co święte[16], lub jak w pomniku Chopina broniącym przed obcym światem fragmentem rodzimego krajobrazu, niemal domem, w którego cieniu artysta może się schronić. Wierzba i postać Chopina układają się razem w kształt harfy kojarzący się z muzyką, która ma powstać lub właśnie powstaje, a gra na harfie to wyraz radości, wdzięczności i uwielbienia. Motyw ten wywodzi się z Biblii, gdzie ludzie porównywani są do harf, instrumentów muzycznych Boga – największego z twórców muzyki. Rzeźba jest ustawiona

---

[15] Stosław [A. Chołoniewski], *Z pracowni Wacława Szymanowskiego*, „Świat" 1907, nr 13, s. 5. Drzewo, pod którym siedzi Chopin na pomniku Szymanowskiego, wywoływało wiele kontrowersji. Pisano np.: „Projekt ten skomponowany jest niezadowalający i wywołuje anty-artystyczne wrażenie, a w szczególności drzewo i drobne figurki wokół basenu [...] Drzewo w rzeźbie jest niewłaściwe, nawet zbędne, zwłaszcza w danym wypadku kiedy pomnik stanie wśród roślin". Cyt. za: „Pomnik", s. 26. Jak pisze autorka tej książki, „pień tego dziwnego tworu botanicznego, który dla swych potrzeb stworzył Szymanowski, jest pniem zwykłej wierzby rosochatej (*Salix fragilis*), a korony użyczyła artyście wierzba płacząca (*Salix alba*), ponieważ pnie wierzb płaczących są zbyt cienkie i wiotkie" (tamże, s. 70). Jeżeli mogę coś dodać do tego sporu, to na pewno wierzba na pomniku Chopina jest po prostu wierzbą polską, synonimem rodzimego krajobrazu.

[16] Jak pisze M. Laurent: „Rodin pasjonował się architekturą gotycką. Wydawało mu się, że w rękach złożonych do modlitwy znalazł źródło ostrołuku, nadał więc swemu dziełu nazwę *Katedra*". Powstało ono w roku 1908. Cyt. za: M. Laurent, *Rodin*, Warszawa 1991, s. 138.

nad basenem z wodą. Podwojenie obrazu odbitego w lustrze wody stwarza wrażenie zjawiskowości, impresyjności. W zależności od oświetlenia, pogody, pór roku dodatkowego waloru nabiera usytuowanie jej w tym miejscu. Jak pisano: „[...] zwierciadlana powierzchnia stawu tworzy jakiś obraz w obrazie i jest ogniskiem wszelkich odniesień. Te zwodne «oczy ziemi» nadawały naturalnemu skądinąd krajobrazowemu ujęciu głębszy symbol, wymiar, dlatego, że były poselstwem tajemnicy ziemi"[17]. Poszukiwania w świecie organicznym doprowadziły Szymanowskiego także do koncepcji usuniętych z pierwotnego projektu – siedzących na obrzeżach basenu żab. Ich obecność kojarzono z wodą, rodzimym krajobrazem, wieczornymi koncertami, nie możemy też zapominać, że były one jednym z ulubionych motywów zdobnictwa i ornamentyki secesyjnej. Oprócz tego żaba, ożywająca wiosną po zimowym śnie w mule, wyrażała ideę wiecznego życia i zmartwychwstania. Oczywiście, być może, mamy tu do czynienia już ze swoistą znaczeniową nadinterpretacją, ale znając inne dzieła naszego rzeźbiarza i jego skłonność do symboli i historiozofii narodowej[18], możemy przyjąć, że elementy wykorzystane w dziele poświęconym postaci i muzyce Chopina z jednej strony bardzo precyzyjnie układają się w spoisty język symboliczny ukierunkowany na ideę wiecznego trwania i ciągłości życia (w tym życia narodu), z drugiej zaś podkreślają rodzimy charakter twórczości największego polskiego kompozytora romantycznego.

Pomnik twórcy polonezów i mazurków musiał również spełniać jeszcze jeden wymagany od tego typu monumentów warunek – winien był odpowiadać swoim wyrazem artystycznym temu, co wcześniej wpisano w mocno już w czasach Szymanowskiego zmitologizowaną biografię genialnego muzyka. Retoryka tego dzieła, sposób jego odczytania musiały być analogiczne do retoryki może nie tyle samej muzyki Chopina, ile nagromadzonych przez dziesięciolecia wyobrażeń o artyście i jego znaczeniu dla kultury polskiej.

> Błogosławione pokolenie, z którego wyszedł łona; błogosławiona i ziemia, która go swymi kołysała pieśniami, swoim karmiła chlebem, a nowy dar do tylu innych dodawszy, ludzkości go posłała! Bogate są krainy nad Wisłą, gdy takie mają płody; pełen to życia naród, proroki jego przodkują innych narodów wysłańcom w wielkiej [...] przyszłości nauce. A bogactwo to najlepsze! Wszyscy go używać mogą; a przybywać go będzie w miarę używania jako wina w Kanie Galilejskiej;

---

[17] P. Wittlich, *Secesja. Sztuka i życie*, przeł. A. Borowiecki, s. 38–40. Na temat aspektów symbolicznych elementów pomnika Chopina por. np.: M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, w tej ostatniej hasła: „wierzba", „harfa", „woda", „żaba".

[18] Szczególnie objawiły się one w monumentalnym projekcie „dzieła życia" Szymanowskiego – w *Pochodzie na Wawel*. Piszę o tym obszernie w studium poświęconym wizerunkowi Bolesława Śmiałego, też wiele informacji w „Katalogu".

rozmnoży się cudownie jak owe pięcioro chleba na pustyni. Od czasów Piasta na polską zamożność cud to nie pierwszy, a da Bóg i nie ostatni[19].

Przytoczony przeze mnie cytat to fragment *Wspomnienia Chopina* pióra Józefa Sikorskiego, będący mottem słynnej biografii naszego muzyka autorstwa Ferdynanda Hoesicka, a tego typu wypowiedzi powstało w omawianej epoce bardzo dużo. Stąd trudności w wyrzeźbieniu pomnika owej „arfy eolskiej", „Ariela fortepianu" i konieczność przekroczenia granic narzucanych przez tradycyjną, dziewiętnastowieczną rzeźbę pomnikową. Pomocna była tu przede wszystkim twórczość Rodina, ale i w rzeźbie polskiej z takimi próbami mamy wcześniej do czynienia – myślę tu chociażby o twórczości Antoniego Kurzawy i jego *Mickiewiczu budzącym geniusza poezji* (1889–1890), Bolesława Biegasa (*Marsz żałobny Chopina*, 1902) oraz o samym Szymanowskim i jego wspominanym już *Mickiewiczu po improwizacji* (1898)[20]. Problem ten, jako wymagający bardzo szczegółowych analiz i uściśleń, tutaj jednak tylko sygnalizuję.

W roku 1861 w słynnym artykule *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* Charles Baudelaire pisał:

> Byłoby zaiste rzeczą zadziwiającą, gdyby brzmienie nie mogło sugerować barwy, gdyby barwy nie mogły na myśl przywodzić melodii i gdyby dźwięk i kolor nie były zdolne wyrażać myśli, skoro rzeczy zawsze się wyrażały poprzez wzajemną analogię, począwszy od owego dnia, w którym Bóg stworzył świat jako jedyną, złożoną a niepodzielną całość[21].

I znowu wchodzimy w kolejny, jedynie sugerowany krąg interpretacyjny dzieła Szymanowskiego, które, być może, dzięki swej „jedności w wielości", monumentalności i jednocześnie wyraźnemu przekraczaniu apriorycznie narzucanych przez ówczesną sztukę właściwości tworzywa rzeźbiarskiego, dołącza do jakże nielicznych w epoce udanych realizacji Wagnerowskiej idei „Gesamtkunstwerku", będącego ludzką odpowiedzią na jedność świata stworzonego przez Boga. I znowu zagadnienie to mogę tu jedynie zasygnalizować.

25 marca 1902 roku Max Klinger ukończył statuę Beethovena. W tym samym dniu została ona wystawiona w lipskim atelier artysty. Dzieło to wywołało od razu takie poruszenie, jak jeszcze żadna inna praca artysty. W tym samym roku rzeźbę wystawiono na 14. Wystawie Secesji w Wiedniu. Była to

---

[19] Cyt. za: F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, t. l, Kraków 1962, s. 21. Pierwsze trzytomowe wydanie monografii Hoesicka ukazało się w latach 1910–1911, poprzedzone tomem obejmującym lata 1810–1831, ogłoszonym w 1904 r. Por. też: *Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia*, zebrał i oprac. E. Słuszkiewicz, przedmową opatrzył J. Przyboś, Kraków 1968.

[20] Pisze o tym obszernie P. Szubert, *Rzeźba polska...*

[21] Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (przekład polski zaczerpnięty za: A. Baranowa, *Wagner, Gesamtkunstwerk i moderniści*, „Roczniki Humanistyczne" 1998, t. XLVI, z. 4, s. 103. Tam też bardzo szczegółowa analiza zagadnienia Wagnerowskiego „dzieła całościowego" w powiązaniu z jakże istotną dla epoki ideą „korespondencji sztuk".

swoista manifestacja teorii „dzieła całościowego" – tło architektoniczne dla rzeźby zaprojektował Josef Hoffman, freski wykonali znani malarze secesji, m.in. Gustav Klimt, a wykonaną z tej okazji *IX Symfonią* Beethovena dyrygował Gustav Mahler. Jak pisano:

> Jeszcze nigdy, na żadnej wystawie nie odczuwało się tak podniosłego nastroju, publiczność doznała niemal religijnego pobudzenia duchową siłą, sztukę postrzegało się jako światową potęgę życia[22].

Praca nad rzeźbą trwała blisko dwa lata, Klinger wpisał w nią skomplikowany system znaczeń związanych nie tylko z muzyką Beethovena, lecz także z rozważaniami na temat zarówno duchowych, jak i cielesnych źródeł artystycznej twórczości[23]. Przyjrzyjmy się jednak samej postaci kompozytora. Beethoven wyobrażony został jako Olimpijczyk siedzący na szerokim, boskim tronie. Jego nagie ciało okrywa jedynie zarzucona na kolana szata. Głowa kompozytora o charakterystycznych, rozpoznawalnych rysach wykonana została na podstawie maski zrobionej jeszcze za jego życia. Na twarzy rysuje się napięcie duszy, potężne życie wewnętrzne bliskie *Mojżeszowi* Michała Anioła. To utajona energia, pozorny spokój bezpośrednio przed mającym nastąpić twórczym wybuchem. Jak pisano o tej rzeźbie: „to jest praojciec", porównując przedstawienie kompozytora z nabrzmiałym nowym życiem embrionem i lwem szykującym się do ataku[24]. W zaciśniętej pięści Beethovena zawarł Klinger elementarny wyraz duchowej koncentracji i mocy, jest ona jednym z głównych akcentów rzeźby. Oczy zwrócone są w stronę nieskończoności będącej praprzyczyną wszelkiego bytu. Ich wyraz stanowi dominantę przedstawienia, panuje nad zaciśniętą pięścią, opanowuje, poprzez swą determinację, całą statuę. Z mistycznej, bliskiej sztuce głębi wyrastają nadludzki upór i zawziętość woli. Jak uważał twórca tego monumentu, kompozytor był „mistrzem prawości i szczerości, tym, który nauczył ludzi żyć i umierać"[25], jednym z tych, dzięki którym ludzkość odnalazła swoje objawienie i odkupienie.

Jakże daleko jesteśmy od nieco sentymentalnego gestu prawej dłoni Chopina, dłoni, która powtarza nuty usłyszane w szumie rodzimej wierzby, jak inny jest wyraz twarzy naszego kompozytora na powstałym niemal w tym samym czasie projekcie pomnika. Chopin Szymanowskiego to nie buntownik

---

[22] L. Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, Wien 1906, s. 24. Już w roku 1886 powstał barwny model rzeźby. Klinger mieszkał wówczas w Paryżu i pracował nad swym cyklem graficznym, *Miłość. Op. X* oraz nad obrazem *Sąd Parysa*. W 1888 roku artysta wyjechał do Rzymu. W Italii poszukiwał nie tylko inspiracji szkołą quattrocenta, lecz także różnorodnych materiałów rzeźbiarskich wykorzystanych potem w taki mistrzowski sposób w *Beethovenie*.

[23] Por. W. Lübke, F. Haack, *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Bd. II, Esslingen 1925. Por. też artykuł *Figury i chimery* w tym tomie.

[24] L. Hevesi, dz. cyt., s. 26.

[25] Por. *Briefe von Max Klinger aus den Jahren 1874 bis 1919*, Leipzig 1924.

i prawodawca stworzonego przez siebie uniwersum, lecz wsłuchany w odgłosy natury wybitny liryk, uosobienie artystycznej pokory i wiary w odwieczną poezję wszechświata

W XV sonecie z cyklu *Sonety do Orfeusza* R.M. Rilke nawołuje tańczące dziewczęta, aby „zatańczyły pomarańczę". Pisze:

> [...] Zatańczcie pomarańczę. Cieplejszy
> krajobraz wytchnijcie, promienność żarliwą
> w powiewach ojczyzny! Odsłońcie ją z woni
>
> jednej po drugiej. Zawrzyjcie ściślejszy
> związek z łupiną, co czysta się broni,
> ze sokiem, co słodko wypełnia szczęśliwą![26]

Nie wiem, czy owym dziewczętom udało się zatańczyć pomarańczę, być może, poeta wymagał od nich rzeczy niemożliwej. Jednak wiem na pewno, że zarówno Wacławowi Szymanowskiemu, jak i Maxowi Klingerowi udało się, w wykonanych przez nich pomnikach Chopina i Beethovena, uchwycić sens wewnętrzny muzyki obu kompozytorów, ową właściwą Rilkemu „ciszę obrazów" i „oddech posągów", „słyszalny krajobraz", mowę, która ulega wyciszeniu i dlatego w tym miejscu, pamiętając o lekcji danej nam przez wielkiego poetę, pozwolę sobie mój tekst zakończyć.

---

[26] Podaję w tłumaczeniu M. Jastruna za: R.M. Rilke, dz. cyt., s. 293.

SFINKS NAD SKAMANDREM

Ale bogowie zimni, z marmuru, z kamienia,
Nie rozumieją mowy żywą krwią pisanej.
I próżno oniemiali wskażemy na piersi
Otwartą ranę wielką, w której serce skacze
Jarosław Iwaszkiewicz

W roku 1908 znany warszawski krytyk literacki i poeta publikujący pod pseudonimem „Selim" – Władysław Bukowiński założył „czasopismo literacko-artystyczne i naukowe" „Sfinks". W artykule wstępnym miesięcznika, najprawdopodobniej autorstwa samego redaktora naczelnego, noszącym znamienny tytuł *Lecz zaklinam – niech żywi nie tracą nadziei...*, czytamy:

> Jesteśmy jako karawana pielgrzymów, której po długiej wędrówce przez obłędne szlaki pustyni, wśród pragnienia i żaru piekielnego błysnął na chwilę cudowny miraż oazy. [...] Ale złudzenie trwało tylko chwil parę. Widmo oazy błysnęło i znikło, pozostawiając w mniej hartownych, a nie zobojętniałych jeszcze doszczętnie sercach – przygnębienie lub rozpacz.

Bukowiński porównuje w nim też naród polski do „Narodu-Łazarza", wskazuje na rolę poezji w naszej historii, poezji, która w najbardziej ponurych „chwilach dziejowych" budziła nas do życia, oraz zapewnia, że w jego piśmie mogą się spotkać „twórcy i badacze o różnych obliczach duchowych", a tym, czego wymaga się od artysty, to natchnienie, szczerość i siła wynikające z „Duszy ludzkiej – tego źródła ożywczego – siedliska sztuki"[1].

Jak widzimy traumatyczne doświadczenia rewolucyjnych wydarzeń lat 1905–1907 sprzyjały nastrojom przygnębienia i pesymizmu, a sztuka, jak zawsze od czasów romantycznych, miała przynosić nadzieję i pocieszenie. Bukowiński nie tłumaczył, dlaczego nadał swojemu pismu wywodzący się z antycznej tradycji, tajemniczy tytuł, choć możemy się domyślać, że wyobraźnia autora takich dzieł, jak *Na greckiej fali* (1906), *Echa* (1910) i *Na przełomie* (1911), krążyła blisko spraw drążących zarówno istotę bytu, jak i w planie mniej filozoficznym, ocierających się o zagadkowe, odległe w czasie i w prze-

[1] „Sfinks" 1908, z. 1, s. 1. Pismo wychodziło w latach 1908–1917. Do roku 1914 decydującą rolę grał w nim Bukowiński, później, aż do końca publikowania – A. Popławski. Na temat „Sfinksa" zob. R. Loth, *Sfinks*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Zespół redakcyjny: A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 999 i n.

strzeni ziemie Starożytności i Orientu[2]. I właśnie wizerunek Starożytności wydaje się tu szczególnie ciekawy, ponieważ temat: antyk a modernizm polski wymaga, pomimo istniejących szczegółowych opracowań, dalszych uściśleń i badawczych penetracji.

Przeglądając roczniki naszego pisma, łatwo jest zauważyć, że związana ze starożytną mitologią i historią retoryka wypowiedzi stanowi jedną z głównych jego dominant stylistycznych. Oto Stanisław Wyspiański jawi się jako „kochający świat grecki i gotycki", „Prometeusz dni naszych"[3], jeden z najwybitniejszych kontynuatorów greckiej tragedii walczący z nadmiernie parnasistowskim wyobrażeniem dawnych czasów i ludzi. Fryderyk Nietzsche, a właściwie jego „dionizyjska" wizja starożytności, zaczyna się w dramatach autora *Akropolis*, według krytyków, spierać z Canovą, Siemiradzkim i Alma-Tademą, zbliżając jego twórczość do „polskiego stylu", który winien się wyrażać, jak to ujął Stanisław Popowski: „nie tylko kilimkami"[4]. W miesięczniku odnajdujemy tłumaczenia dzieł Ajschylosa autorstwa Jana Kasprowicza, Owidiusza w tłumaczeniu Józefa Jankowskiego, Apoloniusza z Rodos w przekładzie Antoniego Langego, i jednocześnie pełne wdzięku frazy, jak ta zaczerpnięta z wiersza Bożydara (Edmunda Bogdanowicza) *Quasi Ekloga*:

Leśną malinę Sylen zgniótł,
Zgniótł i rumiany pił jej miód

a to, co nietzscheańskie, nieustannie boryka się z tym, co klasycystyczno-parnasistowskie[5].

Według Adolfa Nowaczyńskiego Wyspiański to: „pierwotność, szczera fizyczność, impulsywna prymitywność i nawet chłopskość heroicznej egzystencji zarówno bożyców, iliadowych półbogów, jak i postaci z późniejszych formacji i kolisk mitycznych", sprawiający, że historia starożytnej Grecji i Słowiańszczyzny są sobie bliskie, również poprzez postaci swych bohaterów, takich jak na przykład Wanda i Atalanta, owe „smukłe heroiny wonnego dziewictwa"[6]. Pomijając charakterystyczną dla epoki poetykę tych wypowie-

[2] *Echa* i *Na przełomie* wykorzystują wspomnienia podróży poety do Grecji i Egiptu. Biogram Bukowińskiego autorstwa J. Baranowskiej-Borowej [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. III, Kraków 1937, s. 119.

[3] „Sfinks" 1908, z. 1, s. 17.

[4] „Sfinks" 1908, z. 2, s. 224.

[5] Na temat recepcji tez Niëtzschego zawartych w jego *Narodzinach tragedii* w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku por.: T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków–Wrocław 1984. Cytat z *Quasi Eklogi*: „Sfinks" 1908, z. 3, s. 428.

[6] A. Nowaczyński, *Greckie tragedie Stanisława Wyspiańskiego*, „Sfinks" 1908, z. 3, s. 443. Nowaczyński w innym fragmencie swego artykułu dał też charakterystykę „apolińskiego" wyobrażenia starożytnej Grecji, na który składają się: „białe statuy, deklamujące powoli heksametrami; [...] kraj wiecznej pogody, pełen dystyngowania spacerujących ludzi w stylu Canovy, Almaī Tademy i Henryka Siemiradzkiego" („Sfinks" 1908, z. 1, s. 39).

dzi, łatwo jest zauważyć, że autorzy „Sfinksa" starali się przeprowadzić analogie „między dawnymi a nowymi czasy", wskazując na nieustanne dziejowe podobieństwa i koincydencje. Klasycyzm miał dominować nie tylko w sztuce dawnej, ale i we właśnie minionym wieku XIX, którego wielkim przedstawicielem był Jean Auguste Dominique Ingres czerpiący inspiracje – uogólnienie formy, pojmowanie linii jako „metaforycznego wręcz pierwiastka w sztuce" – jak pisano, od Greków[7].

W „Sfinksie" publikowano wiele poezji o tematyce antycznej, harmonijnie łącząc wiersze wybitnych poetów z elukubracjami ewidentnych grafomanów. W nienapisanej dotąd historii polskiej grafomanii osobny rozdział powinny znaleźć rozliczne utwory osadzone tematycznie w czasach antycznych, właśnie antyk bowiem wręcz prowokował twórców, delikatnie mówiąc, *minorum gentium* do ekstatyczno-erotycznych wynurzeń poetycko-prozatorskich. Nie mogę tu przytoczyć oczywiście nawet niewielkiego wyboru tych tekstów, jednak może, by nawiązać do poprzednio przytaczanego fragmentu, w którym miód pełnił tak odpowiedzialną funkcję, przypomnę strofę wiersza Władysława Nawrockiego *Messalina*, gdzie czytamy, że młody pretorianin:

> Koi dostojnej pani pożądliwe głody –
> Żylastych jego ramion pieszczota jedyna,
> Kiedy mu się rozkosznie w uścisku przegina,
> Najwybrańsze białego ciała niosąc miody[8].

Do grafomanii nurzającej się w epokach starożytnych jeszcze powrócę w związku ze „Skamandrem", a w tym momencie wypada wspomnieć, że tematyka antyczna służyła również w „Sfinksie", w poważniejszej formie, dwojakim obszarom znaczeniowym. Pierwszym z nich było przeświadczenie o małości czasów współczesnych wobec heroicznej przeszłości naszej cywilizacji, drugim – próby aktualizacji i zrozumienia – poprzez antyk – problemów artystycznych ludzi przełomu XIX i XX wieku. Bardzo znamienny jest tu „ofiarowany Jackowi Malczewskiemu" wiersz Adama Asnyka pt. *Szkic do współczesnego obrazu*, w którym poeta opisuje klasycznie piękny ogród odwiedzony przez Erosa. Mieszkańcy tego ogrodu, zajęci sztuką i miłością, nie słyszą, iż u jego bram gromadzą się barbarzyńcy prowadzeni przez „wiedźmę z pochodnią", a podobną wymowę mają i inne drukowane w „Sfinksie" utwory głoszące, jak np. *Na polach Kartagi*, że „Męże polegli – nie ma już narodu"[9].

---

[7] A. Basler, *Dzisiejsza kultura artystyczna we Francji*, „Sfinks" 1908, z. 4, s. 84. Według Baslera: „w sztuce dzisiejszej panuje dążność ogólna do klasycyzmu", tamże, s. 104.

[8] „Sfinks" 1908, z. 5, s. 283.

[9] „Sfinks" 1908, z. 8–9, s. 208.

W planie estetycznym sztuka grecka powracała nieustannie w związku z rozważaniami na temat rzeźby i jej kanonów. Grecy jawili się tu nadal jako niedościgli mistrzowie tej sztuki, odtwarzający formy „w wyobraźni zrodzone". Podobnie bardzo pozytywnie odnoszono się do greckiej mitologii „streszczającej wszystkie kształty ludzkich pragnień, ludzkiego pożądania i ludzkiej niedoli"[10].

Bardzo ciekawy jest drukowany w „Sfinksie" cykl wypowiedzi Aleksandra Świętochowskiego, omawiający grecką filozofię, w ramach którego czytelnik pisma mógł się zapoznać z założeniami stoików i epikurejczyków, podobnie jak artykuły poświęcone *Współczesnej liryce francuskiej.* Ich autor – Zbigniew Brodzki wskazywał, że poezja ta przesiąknięta jest „duchem hellenizmu" i „humanizmu", zwracając się „ku życiu, przyrodzie i prostocie"[11]. Nic dziwnego, że na łamach „Sfinksa" gościli tacy poeci, jak Jean Moréas, José Maria de Hérédia i Paul Verlaine, a piękny duch parnasistowskiego estetyzmu sprzyjał publikowaniu tekstów samego Waltera Patera[12]. Co ciekawe, wyraźny eklektyzm pisma sprzyjał publikowaniu opinii jakby wyjętych z pism Józefa Ignacego Kraszewskiego, głoszących, że:

> [...] cały świat klasyczny, pogańskim przez nas nazywany, żył tak, jakby nie miał duszy. I poezja klasyczna, zwłaszcza poezja Wergiliuszów, Owidiuszów, Horacych i innych przedrzeźniaczy grecczyzny, wydaje się nam dzisiaj bezduszną. Dopiero ideały chrześcijańskie uduchowiając ludzi w ogóle, uduchowiły i poezję[13].

Przeglądając kolejne roczniki pisma, zauważamy, że w odniesieniu do antyku niewiele się zmienia, nadal krytycy zastanawiają się nad istotą sztuki, która ma wywodzić się „z uczucia i wyobraźni", i wskazywane są związki między filozofią Platona a wyobrażaniem aktów ludzkich w twórczości Michała Anioła. Przybywa jedynie rysów, jeżeli tak to można określić, „scjentystycznych" – rozważań na temat genezy mitów i wierzeń czy sensu współczesnej archeologii. Pomimo pamięci o tezach autora *Narodzin tragedii* nadal dominuje wizja apolińskiej Grecji, której bogowie „byli uosobieniem ładu, nie włamywali się strachem w życie ludzi, by jego bieg zamącać, byt człowieka był harmonią, bo kształt był harmonijny, Grek pierwszy stworzył pojęcie Kosmosu"[14]. Antyk staje się też pretekstem do socjalistycznych w duchu i humorystycznych w formie wypowiedzi, takich jak np. opowiadanie *Kapitalista*

---

[10] J. Kleczyński, *Rzeźba współczesna*, „Sfinks" 1908, z. 8–9, a także M. Rakowska, *Spadkobiercy romantyzmu (Jerzy Meredith i A.K. Swinburne)*, tamże, s. 385.

[11] „Sfinks" 1909, z. 3, s. 455.

[12] W. Pater, *Luca della Robia. Z cyklu studiów pt. „Odrodzenie"*, „Sfinks" 1909, z. 5–6, s. 416, tego autora: *Pico della Mirandola*, „Sfinks" 1910, z. 32 i 33.

[13] Uwagi te poczyniono w związku z obchodami 100. rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego, „Sfinks" 1909, wrzesień, s. 294.

[14] J. Dicksteinówna, *Od mitów ku wierzeniom*, „Sfinks" 1910, z. 29, s. 231.

Jana Lemańskiego, w którym Jowisz lepi z różnych niezbyt ponętnych ingrediencji tytułowego wyzyskiwacza-kapitalistę[15].

Czasy, w których publikowano „Sfinksa", nie sprzyjały nadmiarowi politycznego optymizmu, stąd liczne rozważania na temat roli Fatum w historii[16] i potwierdzające fatalizm dziejów opisy podróży do Italii i Grecji. Coraz silniejsze jest też przekonanie, że, w przeciwieństwie do starożytności, artysta współczesny jest egoistycznym samotnikiem – „dom jego – świątynia własnego Ja"[17] – stąd przystoją mu odpowiadające poczuciu wyobcowania „tematy subtelne i skomplikowane", takie jak przykładowo *Venus – Sfinksica* lub przynajmniej *Napoleon i Sfinks*. Uwagę krytyków przyciąga też *Irydion*, któremu na łamach naszego pisma poświęca się wiele uwagi i to zarówno samemu tekstowi Krasińskiego, jak i wystawieniu dramatu w roku 1913 przez Arnolda Szyfmana w warszawskim Teatrze Polskim. Powraca również Wyspiański, którego twórczość ulega w „Sfinksie" piórem Jana Jabłonowskiego „antykizującym" parafrazom[18].

Lata 1915–1916 przyniosły druk interesującego wykładu na temat rzeźby wygłoszonego przez Edwarda Wittiga w Szkole Sztuk Pięknych i Politechnice Warszawskiej, w którym czytamy, że klasycyzm „podporządkowuje wszystkie części budowie ogólnej", a celem sztuki rzeźbiarskiej jest uzyskanie wrażenia syntezy[19], dramatu Wojciecha Roztworowskiego *Fryne*, obszernego poematu Józefa Czarnowskiego *Prometeusz* i nieznanych utworów Cypriana Kamila Norwida poświęconych tematyce antycznej. Klimat epoki i „Sfinksa" charakteryzują jednak nie wiersze autora *Assunty*, ale cykl *Sonetów* Zuzanny Rabskiej głoszący prawdę, iż *ars longa vita brevis*, oraz w planie bardziej współczesnym lub uwspółcześnionym, że wprawdzie Grecja leży w grobie,

---

[15] Kapitalistę lepi Jowisz z takich materiałów, jak szczecina z Prus, cegła z „warszawskiej kamienicy tandetnej", guano z Peru i glina z Saksonii, „Sfinks" 1910, z. 28; w podobnym duchu utrzymana jest wypowiedź na temat *Sztuki i liczby* A. Potockiego, gdzie czytamy, że dawniej sztuka była „prometejska", obecnie zaś merkantylna, a współczesna demokratyzacja to w rzeczywistości „wielomilionowa oligarchia posiadaczy", która „uzurpowała miliardom ludzkości jej prawa do życia i twórczości", „Sfinks" 1909, luty, s. 241.

[16] Por. K. Grosman, *O rządy światem*, „Sfinks" 1910, z. 32–33, s. 383. Według Grosmana „fatum greckie miażdży bezmyślnie, jest ono siłą kosmiczną – odblaskiem metafizyki pierwszych filozofów jońskich". Nastroje powodujące autorami „Sfinksa" były w tym czasie też niezbyt dobre. Oto W. Bukowiński, pisząc tekst o Asnyku, zauważał w ostatnim numerze pisma z roku 1908: „Dziwnie beznadziejnie i smutno kończy się ten rok. Smutek straszny gryzie, jak wampir, nasze dusze, choć nie zawsze uświadamiamy go sobie w pełni", tamże, s. 530. Podobnie w „Sfinksie" z grudnia 1912 roku, gdzie wypowiada się na temat „Nemezis dziejowej".

[17] Z. Rabska, *Malarz wzruszenia*, „Sfinks" 1912, maj–czerwiec, s. 316 (tekst poświęcony Fernandowi Knopffowi).

[18] J. Jabłonowski, *Cieniom Stanisława Wyspiańskiego*, „Sfinks" 1913, grudzień, s. 512–513.

[19] E. Wittig, *Rzeźba. Wykład wstępny w Szkole Sztuk Pięknych i w Politechnice*, „Sfinks" 1915, s. 36 i n. O wykładzie tym piszę obszernie w artykule: *Figury i chimery. Rzecz o kilku utworach prozą i jednym wykładzie* w niniejszym tomie.

ale prawie jak u Mickiewicza: „[...] czekajmy – usłyszymy może krzyk Edypa i długie Antygony łkanie"[20].

Ostatni rok publikacji naszego miesięcznika – 1917 nie przyniósł zbyt wiele interesującego nas, „antycznego", materiału. Coraz częściej pisano o wojnie i jej wpływie na sztukę, powracano do martyrologicznych dzieł Artura Grottgera i utworów poświęconych Legionom. Antyk i jego piękno przegrywały konkurencję z bieżącymi wypadkami historycznymi, a lekcję tragizmu literacko-dramatycznego zastępowano przez tragizm zdarzeń współczesnych. Klasycyzm stawał się jednym z zamierzchłych nurtów artystycznych, a poszukiwania nowego stylu narodowego zastępowały dyskusję nad tym, co wieczne w sztuce. Jednak w numerze V–VI „Sfinksa" z tego roku odnajdujemy bardzo przychylne omówienie wydawanego przez młodzież akademicką pisma „Pro Arte et Studio", co sprzyja przeniesieniu „starożytniczej" problematyki do kręgu zakreślanego przez nowe wstępujące pokolenie, czyli tam, gdzie „Skamander połyska wiślaną świetląc się falą"[21].

„Pro Arte et Studio" wychodziło w Warszawie poczynając od marca 1916 roku, a założycielem i patronem miesięcznika był początkowo profesor Juliusz Kleiner, jednak od roku 1917 coraz większą rolę w redakcji pisma odgrywali przyszli skamandryci: Mieczysław Grycendler (Grydzewski), będący sekretarzem redakcji oraz jako jej członkowie m.in. Leszek Serafinowicz (Jan Lechoń), Zygmunt Karski, Julian Tuwim, którego wiersz *Wiosna* wywołał wówczas wiele polemik z zarzutem szerzenia pornografii włącznie, Antoni Słonimski i Jarosław Iwaszkiewicz. Jednak nie ten miesięcznik będzie przedmiotem naszej analizy, a jedno z najbardziej znanych, publikowanych w okresie międzywojennym pism literackich – „Skamander". Na inauguracyjnym wieczorze poetów „Skamandra", który odbył się 6 grudnia 1919 roku w sali Towarzystwa Higienicznego przy ulicy Karowej 31, przemówienie inauguracyjne wygłosił Lechoń, wyjaśniając nazwę grupy i powołując „stronnictwo skamandryckie złączone prawem pewnego minimum talentu i duchowego pokrewieństwa"[22]. Nie wnikając w dobrze opracowaną historię pisma, wystarczy przypomnieć, że już z pierwszego numeru dowiadujemy się, iż autorzy z nim związani będą, przy całej niechęci do programów poetyckich, „śpiewać nowy świat" i „wierzyć w zesłanie ducha Bożego na dusze i w pracę w duchu". Jednak bardziej intrygująca jest inna, utrzymana w wydawałoby się minionej już stylistyce deklaracja:

---

[20] Z. Rabska, *Sonety*, „Sfinks" 1916, z. 7–8.

[21] S. Wyspiański, *Akropolis*, akt II, sc. I, w. 9. Nazwa grupy poetyckiej i pisma literackiego autorstwa Jana Lechonia, która miała świadczyć o chęci zachowania związków z tradycją, w tym szczególnie z tradycją antyczną, genetycznie związana była z wystawieniem w Warszawie *Akropolis* Wyspiańskiego, entuzjastycznie przyjętym przez Lechonia na łamach „Pro Arte". Por. na ten temat: J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977, s. 60 i n., a także J. Zacharska, *Skamander*, Warszawa 1977. W obu książkach obszerna bibliografia zagadnienia.

[22] Cyt. za: J. Stradecki, dz. cyt., s. 60.

Chcemy raz jeszcze, ale raz jedyny i niebywały, ukazać wiośniany oddech poranków i płynny smutek wieczorów, dziki marsz żelaznych pociągów i rezedowy zapach księżycowych świateł, rozwichrzony zgiełk wielkomiejskiej ulicy i miękki spokój białych dworków przysłoniętych sadami – wszystko to wchłonąć w siebie i mówić słowem prostym, a szerokim jak rozwarcie matczynych ramion[23].

Nie ma tu wprawdzie miejsca dla tematyki antycznej, ale w tym samym zeszycie opublikowano *Zenobię Palmurę* Iwaszkiewicza, poemat *Wiosna w Paryżu* Karskiego, gdzie opisywane są „Greczynek mnogie mirjady" biegające w „wiotkim odzieniu", i *Wstęp do teorii czystej formy* Stanisława Ignacego Witkiewicza, w którym, między innymi, omawiany jest teatr w starożytnej Grecji. Tutaj też dochodzi do bardziej precyzyjnego wytłumaczenia tytułu pisma i znaczenia przywoływanego już przeze mnie powyżej motta zaczerpniętego z *Akropolis* Wyspiańskiego. Jak pisali skamandryci:

Wokół Troi, w której zdrzemnęła się i broni dusza narodu, chcemy opływać jak Wisła, broniąc wrogom dostępu i dając napój spragnionym[24].

O smaku tego napoju pisały całe pokolenia polonistów, nam wypada tu jedynie wskazać, iż skamandryci byli w momencie powstawania pisma grupą niezbyt stabilną i cokolwiek stylistycznie młodopolską. Przy całym szacunku dla ich znamienitych i rozwijających się w późniejszych czasach talentów, czytając „Skamandra", niejednokrotnie musimy się zastanowić, jak grono wybitnych poetów mogło w redagowanym przez siebie miesięczniku pozwolić na publikację tak wielu tekstów chybionych czy wręcz grafomańskich. Można oczywiście wszystko zrzucić na „programową bezprogramowość", witalizm i młodzieńczą dezynwolturę, jednak temat antyczny stał się w „Skamandrze", podobnie jak wcześniej w „Sfinksie", pretekstem do rozlicznych zdumiewających niejednokrotnie swym poziomem literackim utworów. Co ciekawe, nawet pisarze tak precyzyjni i aspirujący w przyszłości do miana klasyków jak Jarosław Iwaszkiewicz, niewolni byli tu od wręcz szkolnych błędów. Dość przypomnieć fragmenty jego *Zenobii Palmury*, gdzie na bohaterkę

[...] dybał [...] świat żądzy. Jak hydra pożerał jej rozpalone od wewnątrz ciało. Wszystko w niej buntowało się przeciw zmysłowej ohydzie piękna [...] Nabrzmiał w niej nie rozstrzygnięty wiecznie problemat miłości, wraz z prężeniem się piersi i bioder [...] Błąkały się jej w mózgu prężne członki półbogów i bohaterów. Głaskała w myśli zad Herkulesa Farnezyjskiego i lędźwia Apolla [...] Gdy wszedł Jerzy, oddała mu się zupełnie, gwałtownie; rozdziała go do naga i całowała mu stopy; poniżała się do ostatecznej niewolniczości, zupełnie miażdżyła sprężynę swej osobowości. Gasła. W ciemności, bo lampę zgasiła, czuła, jak ją dusiły powoli ra-

[23] „Skamander" 1920, z. 1, s. 3–4.

[24] Tamże, s. 59. „Skamander" wychodził w latach 1920–1928 i 1935–1939. Por. na ten temat, obok pozycji już wymienionych, hasło *Skamander* pióra J. Stradeckiego [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 1004 i n.

miona księcia, jak jej zabierały przytomność jego płaskie, twarde jak tarcza grecka piersi [...] Nienawidziła tak głęboko wszystkiego, co było ciałem, i cwałowała na namiętności swojej jak czarownica na olbrzymim, obłym fallosie[25].

Dionizos, jak widzimy, zstąpił na łamy „Skamandra" wraz z wiślaną, świetlistą falą dosyć wcześnie i zadomowił się na nich do końca publikowania pisma, niekiedy przybierając jedynie bardziej retoryczno-filologiczne oblicze, jak chociażby w licznych wierszach Antoniego Słonimskiego, w których świat antyczny wykorzystywano jako ornamentację osadzonych solidnie we współczesności, interpretowanych w cokolwiek socjalizującym duchu, realiów[26]. Jednak to nie autorzy z wielkiej, skamandryckiej piątki wiedli tu prym, a raczej tacy twórcy, jak Jerzy Mieczysław Rytard, wspominany już wcześniej przeze mnie Karski, Zuzanna Ginczanka, Adolf Sowiński, Światopełk Karpiński czy Wojciech Bąk. Ale i tym największym zdarzały się takie wiersze, jak *Wenus* Kazimierza Wierzyńskiego, w którym odnajdujemy fascynujący opis grzechu Onana, a bohaterka utworu „wytarzana w rozpuście szkarłatu" reprezentuje słynną odwieczną kobiecość „ukrytą w łonie ludzkim na pohybel światu"[27].

Dla drukujących na łamach „Skamandra" autorów antyk, by sparafrazować znaną piosenkę Wasowskiego i Przybory, „był dobry na wszystko". Wpisywano go w związku z tym we wszystkie możliwe konteksty i konsytuacje. Łączono go z twórczością „księżniczki malarstwa polskiego" – Zofii Stryjeńskiej[28], wplątywano w romansowe intrygi – tak np. w powieści *Wniebowstąpienie* Rytarda, gdzie Jan z Jordanu pokochał „wiecznie młodą siostrę Dionizosa", lub powieści żywcem wzięte z *Pana Tadeusza*, jak w wierszu Jana Brzechwy *Poeta*, w którym, i tu pozwolę sobie przytoczyć całą strofę:

---

[25] *Zenobię Palmurę* drukował Iwaszkiewicz już od pierwszego numeru „Skamandra", cytowany fragment w numerze 2 pisma z lutego 1920 r. Entuzjastyczną analizę utworu, widzącą w nim etap refleksji „nad przeciwieństwem między sferą ducha a życiem, narzuconym przez estetyzm Wilde'a jako antynomia życia i piękna", dał R. Przybylski w swej książce: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Warszawa 1970, cytat ze strony 10 tego opracowania. Por. też M. Jędrychowska, *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977. O Lechoniu pisano w „Skamandrze", że poeta zna lepiej od innych „te lubieżne uśmiechy rozbestwionych faunów [...] ten niebezpieczny kraj miłosnych uścisków i orgii", „Skamander" 1920, z. 2, s. 162.

[26] Por. takie wiersze Słonimskiego, jak np. *Pamflet* lub *Porachunek*, odpowiednio z. 2, 1920 i z. 4, 1921 miesięcznika. Na temat poezji autora *Wieży Babel* interesujące uwagi w książce Jana Marxa: *Skamandryci*, Warszawa 1993 oraz w pracy A. Kowalczykowej, *Liryki Słonimskiego 1918–1935*, Warszawa 1967, szczególnie rozdziały *W kręgu parnasizmu – „Sonety"* i *„Harmonia"* oraz *„Czarna wiosna" i „Parada" – czyli klasycyzm między parnasizmem a Apokalipsą.*

[27] K. Wierzyński, *Wenus*, „Skamander" 1921, z. 10–11–12–13, s. 341.

[28] Jak pisał o jej *Polowaniu bogów* Emil Breiter, jest to dzieło o „zakroju genialnym", którego autorka: „Jak Diana zwycięska łowczyni, z łupów wybiera najwspanialsze trofea i rozrzuca je gestem rozumnym w harmonię doskonałą", „Skamander" 1921, z. 14–15, s. 485.

Zeus, co każdą boginię brał gdy zechciał jak dziewkę,
od ubogiej pasterki dostał czarną polewkę[29].

Wiersz ten opublikowano w roku 1937, po wielu doświadczeniach nie tylko z pierwszą, ale też i z tzw. drugą awangardą, tak jakby przez blisko trzydzieści lat od momentu wydawania „Sfinksa" Bukowińskiego nic się nie zmieniło i nadal można było, dzięki brakowi poetyckiego słuchu, a może raczej przez wzgląd na towarzyskie układy i koneksje, drukować teksty niemające wartości, za to „antyczne" w treści i estetyzujące w formie. W konfrontacji dwóch pism to zresztą „Sfinks" wypada o wiele ciekawiej, ponieważ jest konsekwentnie młodopolski z niewielkim, scjentystycznym ukłonem wobec epoki wcześniejszej, podczas gdy „Skamander" w momencie kiedy przestaje być jedyną tubą „wielkiej piątki" (Lechoń, Tuwim, Słonimski, Iwaszkiewicz, Wierzyński), staje się żałośnie eklektyczny i, szczególnie w numerach wychodzących po roku 1935, słaby literacko, publikowany jakby na marginesie flagowych „Wiadomości Literackich".

Zbliżał się rok 1939. Coraz trudniej było pisać o pogodnym świecie rządzonym przez Apollina. Bliższe Dionizosowi, ciemne moce sięgały po władzę, poeci próbowali się im przeciwstawić, jednak ich poezja była wobec grozy tego, co nadchodziło, w coraz większym stopniu bezradna. Na nic zdały się zaklinania historii, ogrody Hesperyd zaczęły, jak w utworze Czesława Miłosza, rodzić martwe owoce, a *Skargi Nowego Jeremiasza* z wiersza Słonimskiego znalazły w najbliższej, nadchodzącej rzeczywistości potwierdzenie[30] i może jedynie pocieszeniem było to, że, jak w *Elegii* Miłosza[31], pomimo traumy współczesności nadal możliwe było tajemne powinowactwo pomiędzy żywymi i tymi, którzy umarli w odległej przeszłości. Aby je jednak osiągnąć należało wyraźnie – chyba wyraźniej niż w „Sfinksie" i „Skamandrze" – wsłuchiwać się w zamierające, coraz cichsze wołanie dochodzące do nas z minionych wieków.

---

[29] M. Rytard, *Wniebowstąpienie – powieść*, „Skamander" 1922, z. XVI, wiersz Brzechwy: „Skamander" 1937, lipiec–wrzesień, s. 154.

[30] Por. wiersz Cz. Miłosza *Bieg*, „Skamander" 1936, z. 75, s. 445, a także *Skargi Nowego Jeremiasza* A. Słonimskiego, „Skamander" 1935, z. LXIII, s. 481.

[31] Miłosz pisał w Paryżu w roku 1935: „Ni zapomnieniem wiecznym, ani pamiętaniem,/ mgłą gór, ni stolic wrzawą świat nie uspokoi./ Aż po latach bojowań krzyż albo i kamień,/ i ptak zaśpiewa na nim jak w ruinach Troi [...] Dobre zwierzęta wierne, ludzie krótkotrwali/ Szarpią na próżno ręce skrzepłe w zachwyceniu./ A z ziemi głos powstaje; potomku nasz, cieniu, / Czyżbyśmy darmo ciebie tak długo wołali?", „Skamander" 1935, z. LVIII.

FIŁONOW RAZ JESZCZE...

Wymyślić prawdziwą utopię, z pełnym przekonaniem nakreślić obraz społeczeństwa idealnego – wymaga to niemało naiwności, wręcz prostoduszności, która nadto widoczna musi w końcu rozdrażnić czytelnika.

Emil Cioran

W czasie ostatniego pobytu w Petersburgu kupiłem opublikowane w Rosji po raz pierwszy po blisko siedemdziesięciu latach od daty powstania *Dzienniki* Pawła Nikołajewicza Fiłonowa. Jest to bardzo obszerna, licząca wraz z przedmową pióra Jewgienija Kowtuna i przypisami 664 strony książka[1], której lektura stanowi bezpośrednią przyczynę powstania prezentowanego obecnie przeze mnie tekstu poświęconego tragicznej, a jednocześnie jakże typowej biografii artysty żyjącego w Związku Radzieckim w okresie po rewolucji październikowej. Jednocześnie chciałbym wskazać na potwierdzone *Dziennikami* Fiłonowa, podkreślane przez wielu badaczy życiorysów ludzi żyjących w Związku Radzieckim w czasach stalinowskich, swoiste rozdwojenie jaźni związane z miłością do panującego systemu społeczno-politycznego oraz z próbą bycia wiernym własnym, wywodzącym się z myślenia awangardowego artystycznym ideałom.

Fiłonow zaczął pisać swoje *Dzienniki* 30 maja 1930 roku i skończył 19 stycznia roku 1939. Obejmują one zatem lata, kiedy nadmiernie szczere pi-

---

[1] P. Fiłonow, *Dniewniki*, Sankt-Pietierburg 2001. Wstupitielnaja statja E. Kowtuna. Kommientarii G. Maruszynoj. Dalej w moim tekście jako *Dzienniki*. Większość informacji biograficznych, które zamieszczam w tym artykule, pochodzi z liczących 138 stron „komentarzy" G. Marusziny, będących bardzo istotnym aneksem do *Dzienników*. W tomie można też znaleźć przedruk poematu Fiłonowa *Propiewien o prorosli mirowoj*, obszerną bibliografię tematu i spis materiałów archiwalnych związanych z artystą. Por. też: A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998, s. 107 i n. W tomie tym znajdujemy biogram artysty i tłumaczenia fragmentów dwóch artykułów teoretycznych Fiłonowa: *Deklaracja „Światowego rozkwitu"* i *Ideologia sztuki analitycznej i zadania wykonawstwa* oraz mój artykuł pt. *Paweł Fiłonow czyli świadectwo niewidzialnego*, [w:] *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i P. Kosiewskiego, Lublin 1996. Pracownia Fiłonowa i panujące w niej zasady organizacji pracy twórczej bliskie były ideom oraz zasadom działania powstających w Rosji od początku XX wieku tzw. studiów teatralnych. Por. na ten temat: K. Osińska, *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*, Gdańsk 2003.

sanie o sztuce nowoczesnej stawało się już niebezpieczne, a wszechogarniająca wszystkie dyscypliny artystyczne doktryna realizmu socjalistycznego powoli wykluczała, w przenośni i coraz częściej dosłownie, tych twórców, którzy nie chcieli lub nie potrafili jej sprostać.

Twórca doktryny „malarstwa analitycznego" sformułowanej przez niego już około roku 1914 i szkoły propagującej idee tego malarstwa, piszący bardzo często o sobie w trzeciej osobie (*per* „Fiłonow"), już w pierwszym zapisie *Dzienników*, będącym reminiscencją spotkania grupy artystów, którym przewodził, zamieścił tekst rezolucji „Twórców analitycznej sztuki", będący przede wszystkim wiernopoddańczą deklaracją wierności ideologii komunistycznej oraz linii politycznej reprezentowanej przez WKP(b). Znajdujemy tu także stwierdzenia o wyższości decyzji kolektywu nad prawami jednostki oraz porównanie grupy artystów „fiłonowców" do „Izo-partii", czyli zgromadzenia działającego na polu sztuk wizualnych („Izobrazitelnogo iskusstwa"), jako kolektywu posiłkującego się jedną „siłą, myślą i wolą", realizującego jedynie obowiązujące, bolszewickie kryteria polityczne, prowadzące ostatecznie do cokolwiek Dumasowskiego hasła: „jeden za wszystkich, wszyscy za jednego"[2]. Spotkanie przy ulicy Literatów 19, gdzie mieszkał Fiłonow, zakończył wykład Jewdokii Nikołajewny Glebowej – młodszej siostry artysty – na temat *Pojmowania klasowości w sztuce*.

Maj 1930 roku to w życiu Fiłonowa szczególny moment, gdy doszło do rozłamu w kierowanym przez niego z przerwami od roku 1914 stowarzyszeniu „Twórców analitycznej sztuki". Grupa ta przeżywała swój rozkwit w połowie lat dwudziestych, kiedy to należało do niej około siedemdziesięciu członków, a sam mistrz prowadził dla nich zajęcia z malarstwa analitycznego w obszernej pracowni użyczonej mu przez Akademię Sztuk Pięknych. Najważniejszą realizacją grupy było wykonanie scenografii do *Rewizora* Gogola, wystawionego 9 kwietnia 1927 roku w Domu Literatury kierowanym wówczas przez Nikołaja Pawłowicza Baksakowa, którego już w 1928 roku aresztowano i pod zarzutem sprzyjania ideologii trockistowskiej zesłano do obozu pracy (Baksakow zmarł na zesłaniu, dokładna data jego śmierci nie jest znana, umarł najprawdopodobniej w latach trzydziestych-czterdziestych). Prace „fiłonowców" do *Rewizora* wywołały szeroki oddźwięk w prasie, nie zawsze przychylny, dość powiedzieć, że znany krytyk E.F. Gollerbach określił je jako „społeczno-polityczną groteskę bliską patologicznej anatomii"[3]. Jednak w trakcie wystawy tych prac w Akademii, będąca członkiem grupy Julija Grigoriewna Kapitanowa, wystąpiła z bardzo krytyczną, utrzymaną w duchu realizmu socjalistycznego ich oceną, co spowodowało, że zgłoszono wniosek o usunięcie jej z kolektywu. Większość członków MAI (Mastierow

[2] *Dzienniki*, s. 81.
[3] Tamże, s. 28.

Analiticzieskowo Iskusstwa), w tym Fiłonow, była przeciw tej decyzji i Kapitanową wyrzucono ostatecznie dopiero dwa lata później w trakcie prac artystów nad ilustracjami do fińskiego eposu – *Kalewali*. Niesmak jednak pozostał, a zwarty dotąd zespół artystów zaczął się kruszyć i rozpadać. Powodem miały być nie tylko różnice natury ideologiczno-artystycznej, ale, jak to określał uczeń Fiłonowa, Siergiej Wasiljewicz Gankiewicz: „moment zaostrzania się walki klasowej na froncie sztuki, klasowego zróżnicowania i likwidacji wielu burżuazyjnych artystycznych ugrupowań"[4]. Możemy prześledzić bardzo dokładnie, jak z grupy kierowanej przez autora *Formuły wiosny* odchodzili kolejni artyści, a prace uczniów Fiłonowa zaczęto określać jako „wystąpienia wrogów klasowych"[5].

Sądząc z lektury *Dzienników*, życie naszego artysty było niezwykle monotonne, jedyne atrakcje to lekcje „analitycznego malarstwa" dawane przez niego za darmo wszystkim, którzy przyszli na ulicę Literatów 9, robotnikom z leningradzkich fabryk, Amerykanom i Brazylijczykom zwiedzającym Leningrad, garnącym się do niego młodym malarzom. Dochodziło też do sporów związanych z projektowanym przez niego plakatem poświęconym postaci Lenina, który to projekt został ostatecznie odrzucony jako „niezrozumiały dla mas". Charakterystyczna była tu reakcja Fiłonowa, który w *Dziennikach* martwił się, że jego dzieło nie zostanie rozpowszechnione „w miastach i wsiach, w fabrykach i kołchozach, mówiąc o gigantycznej pracy bolszewików, nie przedrze się za granicę do murzyńskich wiosek – będzie marnować się w domu"[6]. Jak widzimy, Fiłonow nigdy nie zapomniał o awangardowo-komunistycznej wymowie swoich działań, mając niewątpliwie w pamięci idee dawnych „budietlan" – budowniczych nowej, nie tylko artystycznej, ale i społecznej rzeczywistości. Czasy dla „budietlan" były jednak coraz cięższe, a w sztuce zaczęła się panoszyć, w myśl określenia Fiłonowa, „szajka" jego wrogów złożona z Siergieja Konstantynowicza Isakowa, Izaaka Izrailewicza Brodskiego i Wasilija Gawriłowicza Samojłowa. Fiłonow oceniając swoich przeciwników, nieodmiennie wytykał im bądź to burżuazyjne pochodzenie, bądź też pracę w dawnej, jeszcze carskiej Akademii, a nawet, jak w przypadku Rabinowicza *vel* Rosłalewa, bycie sekretarzem „Miru iskusstwa". Nadal też starał się uzyskać zamówienia związane z duchem nowych czasów, malując portrety odznaczonych orderami „udarników". Nie potrafił jednak zrozumieć idei wymaganego, proletariackiego patosu, narażając się na ocenę, iż w jednym z portretów ukazał „starszą kobietę w okularach – nie typ przodownika pracy"[7]. Radziecki artysta – dziecko wieku wierzył, podobnie jak

[4] Tamże, s. 30, też 83.
[5] Tamże, s. 30.
[6] Tamże, s. 105.
[7] Tamże, s. 109.

wszyscy jego przyjaciele, we wszechwładną moc protekcji, stąd pomysł, aby zwrócić się w tej sprawie do Kirowa, który, jako najwyższy w Leningradzie rangą przedstawiciel klasy robotniczej, powinien mieć moc rozsądzania wszystkich, w tym i artystycznych sporów. Jednocześnie, sądząc z *Dzienników*, nasz artysta toczył nieustanną walkę o materialne przetrwanie. Stawki uzyskiwane za prace malarskie były bardzo niskie, a wymarzona przez niego stała pensja nigdy nie była mu przyznana, ponieważ wymagano w tej sprawie własnoręcznie napisanego podania, a na to Fiłonow nigdy się nie zdecydował[8].

Pociechą w tych trudnych latach stała się możliwość kierowania od grudnia 1931 roku pracami związanymi z cyklem ilustracji do *Kalewali*. W myśl założeń Fiłonowa miało to być kolektywne dzieło artystów sztuki analitycznej, w pełni realizujące cele stawiane stworzonej przez niego szkole[9]. Stąd staranny dobór wykonawców (sam nie wykonywał ilustracji) oraz stałe przesyłanie kolejnych, powstających prac do Moskwy – Fiłonowa, przy całej jego niezależności, zupełnie nie dziwiła konieczność takiej procedury, dostrzegał bowiem w niej wyraz niezbędnego podporządkowania się reprezentowanej przez artystów ze stolicy Kraju Rad proletariackiej świadomości klasowej i ostateczne potwierdzenie artystycznej wartości dzieła. Sam, jako koordynator projektu, postanowił pracować bez wynagrodzenia, choć jego położenie materialne było katastrofalne, a kupno stuwatowej żarówki uznał za fakt godny upamiętnienia w *Dziennikach*[10]. Pomimo braku stałych dochodów i wręcz głodowania, Fiłonow zabiegał u władz o napisanie przez kogoś z Akademii jego własnej monografii, chcąc, aby cały dochód z jej rozpowszechniania oddać do dyspozycji partii komunistycznej[11]. Jednocześnie pracował nad obrazem *Hala produkcji traktorów w fabryce „Krasnyj putiłowiec"*, deklarując w piśmie przesłanym do władz w Moskwie, iż jego celem jest założenie muzeum, w którym byłyby przechowywane wszystkie prace jego i artystów pracujących w myśl zasad „sztuki analitycznej", przez co postanowił nie tylko nigdy nie sprzedawać swoich obrazów, ale też podarować je „partii i Związkowi Radzieckiemu" (w takiej kolejności)[12]. Wiara w ideologiczne pryncypia komunizmu kazała też twórcy *Deklaracji światowego rozkwitu* walczyć nieustannie z wszelkimi przejawami mistycyzmu w sztuce i religijności w życiu. Ten spo-

[8] Tamże, s. 183 i 371.

[9] Tamże, s. 160. Fiłonow wiele pisze o trudnościach związanych z tym przedsięwzięciem. Por. też na temat innych prac artysty związanych z grafiką książkową: G.J. Jerszow, *Kniżnaja grafika P.N. Fiłonowa*, [w:] *Russkaja i zarubieżnaja grafika w fondach GPB im. M.E. Sałtykowa-Szczedrina. Sbornik naucznych trudow*, Leningrad 1991, s. 64 i n., też: L. Wostriecowa, *Szkoła Fiłonowa w sobranii Russkogo Muzieja*, [w:] *Pawieł Fiłonow i jego szkoła. Katałog wystawki, Gosudarstwiennyj Russkij Muziej, Städtische Kunsthalle Düsseldorf*, Köln 1990.

[10] *Dzienniki*, s. 131, 137–138.

[11] Tamże, s. 196.

[12] Tamże, s. 149.

kojny na co dzień człowiek najbardziej się denerwował, kiedy słyszał nazwiska swoich rzeczywistych czy domniemanych wrogów oraz kiedy ktoś dostrzegał w jego obrazach wątki lub charakter, jeżeli tak to można określić, ponadmaterialny. Fiłonow nieustannie widział w pracach profesorów Akademii „świństwa mistyczne", twierdząc, że jest wśród nich wielu ukrywających swe prawdziwe oblicze ludzi wierzących i przez to „wodzących partię za nos"[13].

Kolejne obszerne partie *Dzienników* poświęcone są prezentacji sztuki w Muzeum Rosyjskim w Leningradzie z okazji 15-lecia zwycięstwa rewolucji, na której pokazano około 3000 prac blisko 350 autorów. Wśród artystów wystawiających swoje dzieła na tej otwartej 13 listopada 1932 roku wystawie odnajdujemy m.in. Malewicza, Driewina, Jermołajewą, Pietrow-Wodkina, Sujetina, a sam Fiłonow przesłał 85 swoich obrazów i otrzymał do ich ekspozycji nawet osobną salę, w której umieszczono również prace jego uczniów – Glebowej, Poret, Cybasowa (sąsiednią salę zajmowały „gipsowe architektony" Malewicza)[14]. Od początku prace Fiłonowa budziły liczne kontrowersje, a tajemniczy towarzysz Wejnsztein, który przed otwarciem wystawy uważnie się im przyglądał, twierdził nawet, że przeciętny widz takich obrazów nie zrozumie. Spotkało się to z ripostą dyrektora Muzeum Rosyjskiego Josifa Naumowicza Gurwicza, że są dzieła, na których temat nie należy się spierać, i że gusta przeciętnego widza nie są dobrym sprawdzianem dla sztuki, ale towarzysz Wejnsztein i tak tego nie zrozumiał, ponieważ nadal uważał, że takich obrazów, jakie maluje Fiłonow, w ogóle malować się nie powinno[15]. Piszę o tym, ponieważ tego typu debat i dyskusji przytaczanych przez Fiłonowa znajdujemy w *Dziennikach* bardzo wiele i stanowią one główny temat licznych znajdujących się tam zapisów, podobnie jak anegdotycznie brzmiące dziś, choć tragiczne w swej wymowie, przytaczane przez naszego malarza opowieści Kazimierza Malewicza o tym, jak, po aresztowaniu go jesienią 1930 roku, śledczy starali się ustalić, o jakim to „sezanizmie" czy „kubizmie" on naucza oraz o przekazanej mu opinii, że wystarczy Malewicza rozstrzelać, a cały formalizm w sztuce przestanie istnieć[16].

Fiłonowa w trakcie tej wystawy spotykały nieustanne szykany – zdjęto z niej jego bliski poetyce łuboku plakat *Lenin*[17], z jego prac nie wykonano żadnej reprodukcji, uczniów wzywano do GPU, gdzie pytano ich, do jakich stowarzyszeń teozoficznych należą i czy parają się wykonywaniem dziecięcej pornografii. Dochodziło do, jak uważał nasz artysta, prowokacji, kiedy to je-

[13] Tamże, s. 152 i 154.

[14] O wystawie tej pisze obszernie E. Kowtun we *Wprowadzeniu* do *Dzienników*, s. 41 i n.

[15] *Dzienniki*, s. 164.

[16] Tamże, s. 165.

[17] O plakatach i pracach reklamowych Fiłonowa i jego szkoły pisze N.N. Szkolnyj, *Rabota P.N.Fiłonowa i jego szkoły w obłasti płakata i riekłamy (K tworczeskoj biografii chudożnika)*, [w:] *Russkaja i zarubieżnaja grafika...*, s. 50 i n.

den z malarzy – Andrzej Wasiljewicz Iwanow, chciał pokazywać mu swoje prace ukazujące widziane pod mikroskopem organizmy itp.[18] W grudniu 1932 roku w Leningradzie stało się ponad godzinę w kolejkach po chleb, a po kolejnej dewaluacji pieniędzy kilogram cukru kosztowało 15 rubli, a litr mleka 6 rubli, podczas gdy średnie wynagrodzenie naszego artysty, często za wielomiesięczną pracę, wynosiło 300–350 rubli, a w całym roku 1932 udało mu się zarobić rubli 1400. Ciekawym epizodem związanym z wystawą była dyskusja, która odbyła się 2 lutego 1933 roku w oddziale etnograficznym Muzeum Rosyjskiego. W trakcie tej dyskusji doszło do ostrego sporu między Fiłonowem a Grigorijem Jewsiejewiczem Zinowjewem i Aleksandrem Grigoriewiczem Sofronowem. To wtedy po raz pierwszy pojawiły się sugestie, że takich ludzi, jak autor *Formuły wiosny*, jako przedstawicieli sztuki drobnoburżuazyjnej, należałoby unicestwić, podczas gdy obrona samego artysty zmierzała w kierunku przedstawienia dowodów na to, iż to, co robi on i jego szkoła, to podstawa i fundament przyszłej, proletariackiej sztuki. Osłodą dla Fiłonowa w tym czasie była recenzja z wystawy napisana przez krytyka Igora Emmanuiłowicza Grabara, w której można było przeczytać, iż nasz malarz „dzięki tematyce swoich obrazów i społecznemu nastawieniu jest bezsprzecznie malarzem radzieckim"[19]. Podnosiły go również na duchu starania innego historyka sztuki – Jeriemieja Isajewicza Joffego, aby napisać jego monografię, w której Fiłonow miał się jawić jako prawdziwy proletariacki artysta, zarówno dzięki ideologicznemu zaangażowaniu, jak i formalnemu mistrzostwu wykonywanych przez niego obrazów. Podobnie bardzo dobrze zapamiętał wykład, w trakcie którego wyjaśniał zasady „malarstwa analitycznego", na który przyszło tak wielu chętnych, że aż dwukrotnie zostały wyłamane drzwi wejściowe do Domu Artysty, gdzie wykład ten się odbywał. Sytuacja życiowa artystów stawała się jednak coraz cięższa, brakowało zamówień, żywność zaczęto racjonować (przypominam – jest już maj 1933 roku), a po przydziałowe ziemniaki nasz malarz chodził do leningradzkiego Domu Artystów. W Muzeum Rosyjskim przeprowadzono czystkę wśród pracowników, zwalniając kilkunastu z nich, w tym najbardziej niepokornych, którzy nie chcieli pisać panegiryków ku czci dyrektora muzeum – Gurwicza i stali się przez to politycznie podejrzani. Fiłonow w tym czasie najbardziej ubolewał nad tym, że w sztuce zaczęła obowiązywać zasada, jak to określał, że „żreć trzeba", sprzyjająca powstawaniu takich rzeźb zamawianych przez władze jak *Stalin i Woroszyłow* czy *Krasnoarmiejec*, oba dłuta Leonida Szerwuda. I tu może po raz pierwszy w *Dziennikach* napotykamy uwagi odnoszące się pośrednio do sztuki bliskiej ideałom realizmu socjalistycznego, będącej dla naszego artysty zbyt blisko tradycji akademickiej, a tym samym, podob-

[18] *Dzienniki*, s. 179.
[19] Tamże, s. 182.

nie jak jej twórcy, „martwej ideologicznie", którą chce się (którą ktoś chce) „galwanizować" poprzez wykorzystywanie w niej tematyki proletariackiej[20].

W sierpniu 1933 roku zaczęły dochodzić do Fiłonowa echa moskiewskiej wystawy sztuki radzieckiej, na której zaprezentowano trzy jego prace (spośród 18 nadesłanych). Przewodnicy po wystawie przedstawiali dzieła naszego malarza jako przykłady wrogiego klasowo i szkodliwego dla proletariatu malarstwa, a intrygować przeciwko autorowi *Formuły wiosny* miał w trakcie trwania tej wystawy podobno sam Malewicz. Pomimo tych trudności Fiłonow myślał o wystawieniu swoich prac w Nowym Jorku, ale okazało się, że musiałby zapłacić za przesłanie obrazów do Ameryki, co przy stanie jego finansów było zupełnie nierealne.

Rok 1934 przyniósł publikację przygotowywanej przez wiele miesięcy przez „fiłonowców" *Kalewali*, malowanie za 100 rubli trzymetrowego herbu Związku Radzieckiego, nocnych prac w Soborze Kazańskim, zamienionym po rewolucji na Muzeum Ateizmu, nad fryzem ukazującym rewolucyjne wydarzenia od Komuny Paryskiej do Października. Pierwsza wersja projektów Fiłonowa została jednak odrzucona, dyrektor muzeum bowiem, Tana-Bogoraz, dostrzegł w nich dzieła „nieudolne, nieumiejętne, wręcz ohydne"[21], zaprzeczające proletariackiej idei buntu i społecznej rewolty. Podobnie „dla zarobku" autor *Formuły wiosny* wykonywał w tym czasie roboty konserwatorsko malarskie w Soborze Isakijewskim, znosząc trudy pracy na dużej wysokości, ciągłe wyłączenia prądu i towarzystwo meneli, którzy za ołtarzem soboru zrobili sobie melinę. Nie osłabiło to jednak rewolucyjnej siły jego politycznych i artystycznych poglądów. W liście do swojego ucznia Aleksieja Pietrowicza Żybinowa pisał o potrzebie proletariackiego odrodzenia sztuk przedstawiających i o konieczności zwalczania koterii ludzi podszywających się pod prawdziwych artystów rewolucyjnych, a w rzeczywistości będących przedstawicielami „prawicowego odchylenia" i „faszystami" w sztuce[22]. Zalecał też nieustanne i uporczywe trzymanie się pryncypiów malarstwa analitycznego wywiedzionych z zasady, że „to co ogólne jest pochodną szczegółowego, rozwiniętego do ostatecznego stopnia"[23].

Jednocześnie Fiłonow toczył bój ze Związkiem Artystów, który regularnie przysyłał mu talony uprawniające do odbioru przydziałowych produktów żywnościowych i przemysłowych (31 maja 1934 roku nasz artysta z przyczyn ideologicznych zrezygnował ze swoich przydziałów, o czym powiadomił odpowiednie władze), a o swoim dawnym przyjacielu-artyście Michaile Wasiljewiczu Matiuszynie, który umarł 15 października, był w stanie jedynie powiedzieć, że przez samo wejście w skład profesorów Akademii Matiuszyn stał się

[20] Tamże, s. 210.
[21] Tamże, s. 235.
[22] Tamże, s. 257.
[23] Tamże, s. 259.

jego „wrogiem w sztuce"[24]. Autor *Formuły imperializmu* z biegiem lat stawał się bowiem, o czym jawnie świadczą jego *Dzienniki*, coraz bardziej bezkompromisowy w swych poglądach politycznych i artystycznych. Odpowiadając publicznie na tezy wykładu dyrektora Wszechzwiązkowej Akademii Sztuki – Brodskiego, w którym ten podkreślał zwycięstwo w walce z prawicowymi tendencjami w malarstwie, twierdził na przykład, że ster w sztuce radzieckiej dzierżą obecnie (jest listopad roku 1934) byli carscy profesorowie wykorzystujący na co dzień „państwowy protekcjonizm" i za wrogą działalność należałoby ich jak najszybciej oddać pod sąd. Jednocześnie Fiłonow zdyskwalifikował umiejętności malarskie Brodskiego, chociaż ten znalazł się tu w niezłym towarzystwie, ponieważ autor *Formuły wiosny* bardzo nisko ocenił również zdolności artystyczne Michała Anioła, dając do zrozumienia, że przyszłość należy do twórców posiłkujących się zasadami „malarstwa analitycznego", którego on sam jest największym mistrzem[25]. Nasz malarz zakończył swoje wystąpienie okrzykiem skierowanym do profesorów Akademii:

> Malarstwo analityczne będzie waszą mogiłą, jest bowiem podstawą sztuki proletariackiej. Przyszłość należy do niego. Zielone światło dla malarstwa analitycznego.

Jednak raczej nie należy się dziwić, że hasło to nie zyskało nadmiernie entuzjastycznego przyjęcia[26]. O sposobie myślenia Fiłonowa może przekonać nas jego zapisana w *Dziennikach* uwaga, że po powrocie z wykładu Brodskiego poczuł się uspokojony i radosny, ponieważ jego atak trafił bezpośrednio w „świński ryj" tej „swołoczy, która jutro sprzeda władzę radziecką i będzie dobijać dawnych komunistów"[27].

1 grudnia 1934 roku przyniósł wiadomość o śmierci Siergieja Mironowicza Kirowa, który ucieleśniał dla Fiłonowa to, co najlepsze w partii proletariackiej. Malarzowi nie udało się dostać do pałacu Uryckiego, gdzie wystawiono zwłoki Kirowa, ponieważ nie miał odpowiedniej przepustki (o mało nie został wtedy stratowany przez konnego policjanta).

Rok 1935 to dla naszego artysty czas zacieśniającej się wokół niego pętli artystycznej i politycznej nagonki. Coraz częściej docierają do niego informacje o byłych uczniach, którzy gremialnie zaczęli odżegnywać się od jego metody pracy twórczej, określanej mianem „fiłonowszczyzny". Aby coś zarobić, maluje, po 300 rubli za każdy, portrety Stalina, Woroszyłowa i Ernsta Thälmanna, które 1 maja zawieszono na fasadzie Klubu Marynarza; inne jego obrazy, jako dzieła „sprzedajnej prostytutki" i „formalisty", zostały usunięte z sal Muzeum Rosyjskiego. Czerwcowa burza zniszczyła te portrety i artysta

[24] Tamże, s. 262.
[25] Tamże, s. 266 i n.
[26] Tamże, s. 272.
[27] Tamże, s. 273.

musiał je przemalowywać. Charakterystyczna jest tu wypowiedź malarza, który zauważył, iż portrety zniszczone deszczem były ciekawsze artystycznie i że w czasie poprawiania ich wiele się nauczył. Pomimo doraźnych prac cierpiał głód, 30 sierpnia za ostatnie pieniądze kupił herbatę, cukier, machorkę, zapałki. Żywił się „lepioszkami" z mąki, która skończyła mu się ostatecznie i artysta zmuszony był żyć, jak pisze, „nie jedząc", ratując się jedynie przysłanymi mu przez jednego z uczniów jabłkami. Nadal walczył z Brodskim, nazywając go faszystą, z którym należy się rozprawić i „katem, który przyssał się do proletariatu"[28]. Proletariacki bowiem i klasowy charakter „malarstwa analitycznego" stanowił główny powód do dumy naszego malarza, podobnie jak wiara w to, że reprezentowana przez niego idea zwycięży, ponieważ jest dziełem kolektywnym, a kolektyw nie może się mylić. Twórcy w związku z tym powinni być nieustraszeni w swych działaniach w walce o nową sztukę, bez względu na doraźne trudności i przeciwności losu.

25 października zginął uczeń i przyjaciel Fiłonowa – Wasilij Wasiljewicz Kupcow. Ten bardzo dobrze zapowiadający się malarz nie wytrzymał nasilającego się prześladowania „fiłonowców" i popełnił samobójstwo. Fiłonow jednak nadal wierzył Stalinowi, widząc w nim wodza wszystkich uciskanych i klasy robotniczej oraz przywódcę najwybitniejszych umysłów całego świata. Nadal był też wojującym ateistą. Widząc ikony w mieszkaniu swojej uczennicy – E.N. Lwowej, zapytał ją, po co trzymać na ścianie „takie świństwo". 18 lutego 1936 roku odwiedził go niespodziewanie w pracowni sam Brodski. Słynny dyrektor Wszechzwiązkowej Akademii Sztuki i autor artykułu *Przeciwko formalizmowi w sztuce* miał nie kryć, „bez cienia fałszywości", swego podziwu dla dzieł naszego malarza i chciał kupić jeden z jego obrazów. Jednak Fiłonow, wierny swym zasadom, obrazu mu nie sprzedał, domagając się jednocześnie, aby ktoś z Akademii napisał jego artystyczną monografię i żeby Brodski, używając swoich wpływów, zorganizował mu wystawę za granicą oraz muzeum w Leningradzie, ponieważ, jak twierdził, prace powstające w myśl zasad „malarstwa analitycznego" mają ogólnoświatowe znaczenie[29]. Do pracowni artysty coraz częściej przychodzili znowu jego byli uczniowie, pytając mistrza, co mają zrobić, kiedy partia każe im się wyrzec związków z „fiłonowszczyzną". Charakterystyczna jest tu rada naszego artysty, aby pamiętali, iż powinni „ponad wszystko stawiać partyjną dyscyplinę [...] i odciąć się od Fiłonowa", a jego szacunek dla nich i uznanie i tak się nie zmieni[30].

Pojawiły się też głosy, że autor *Formuły wiosny* jest już ideologicznym i artystycznym trupem, który niszczy swoich uczniów, przez co najlepiej byłoby go zlikwidować, ponieważ uosabia całe zło formalizmu w sztuce. Ciekawe wspomnienie zapisał nasz malarz pod datą 30 maja 1935 roku. Czytamy tam,

[28] Tamże, s. 313.
[29] Tamże, s. 344.
[30] Tamże, s. 359.

jak to wielka księżna Maria Pawłowna podeszła do niego jeszcze w czasach, kiedy malował w Akademii, a on „patrząc jej uporczywie w oczy", dwukrotnie się nie ukłonił, co odebrano, jak sądził, jako protest przeciwko carskim rządom. Więcej sposobów walki z caratem *Dzienniki* nie odnotowują, może dlatego, że dla Fiłonowa formą walki z tym, co minęło, była jego trwająca po kilkanaście godzin, codzienna praca twórcza, której nie przerywał nigdy i której poświęcał się bez reszty. Mistrzem dla niego w trakcie nauki akademickiej, jak twierdził, był on sam, a jedynym profesorem, którego wspominał z sympatią, był Jan Ciągliński, może dlatego, że miał się on wyrazić o naszym malarzu, że z takich jak on wyrastają „Cézanny, Van Goghi, Goye, Holbeiny i Leonardy"[31].

W kolejnych miesiącach Fiłonow, namiętny palacz, coraz bardziej oszczędzał, jak pisze, chleb, ponieważ machorki i herbaty nie umiał się wyrzec. Zadłużał się u przyjaciół, przeżywał kolejne dni dzięki pomocy sióstr, które przynosiły mu regularnie, poczynając od sierpnia 1935, jedzenie. Sytuacja stała się tak trudna, że zaczął przemyśliwać o podjęciu pracy fizycznej, ale duma nie pozwala mu szukać byle jakiego zajęcia. Na wiadomość o wojnie domowej w Hiszpanii doszedł do wniosku razem z żoną, którą, nie wiadomo dlaczego, konsekwentnie nazywał w *Dziennikach* „córeczką", chociaż była starsza od niego 20 lat[32], że należy urządzić wystawę obrazów, a dochód z niej przeznaczyć na walkę z faszyzmem. Jednak przeświadczenie o tym, że w Moskwie, we władzach decydujących o sprawach sztuki siedzą sami „faszyści", odwiodło go od tego projektu. Pracował dorywczo, malując z fotografii portret Stalina, robiąc kopie cudzych obrazów, rysunki do elementarza.

Rok 1937 nie przyniósł wielkich zmian. Fiłonow starał się wciąż nauczać zasad „malarstwa analitycznego", wierząc, że przyszłość należy do niego, ponieważ nadal garnie się do niego artystyczna młodzież. Czuł się osaczony przez, jak to określał, „wilki w owczej skórze" – dawnych znajomych z Akademii, którzy atakowali jego twórcze metody. Coraz więcej osób z kręgu przyjaciół i uczniów artysty było aresztowanych, co nie przeszkadzało Fiłonowowi widzieć, przynajmniej w niektórych z nich, „białogwardyjską i trockistowską swołocz"[33]. Nadal też wierzył w swoje analityczne malarstwo, widząc w nim Wielką Proletariacką Bolszewicką Sztukę. Dumny był też z dokonań ludzi radzieckich, pisząc na przykład o zdobyciu bieguna północnego 21 maja 1937 roku przez pilota Michaiła Wasiljewicza Wodopianowa. Nasz artysta wyobrażał sobie nawet, jak to pięknie byłoby, gdyby on, jako ideolog nowej formuły sztuki, także mógł polecieć na biegun i tam głosić chwałę zwycięskiej rewolucji. Jednak w pewnym momencie coś z dziejących

[31] Tamże, s. 374.

[32] Żoną Fiłonowa była Jekatierina Sieriebriakowa, która urodziła się w roku 1862, a zmarła w 1942 w Leningradzie.

[33] *Dzienniki*, s. 425.

się tragicznych wydarzeń do niego dotarło, ponieważ postanowił przemyśleć przyczyny upadku wartości artystycznych i zrozumieć powody, dla których wybitni twórcy byli niszczeni, podczas gdy miernoty tryumfowały. Rozwiązaniem miała być jednak według niego pomoc partii, będącej kolektywną i tym samym nieomylną siłą, ale na nią raczej już liczyć nie mógł.

W listopadzie roku 1938 ciężko zachorowała żona Fiłonowa – Jekatierina Aleksandrowna Sieriebriakowa z domu Tetelman, dawna członkini organizacji „Narodnaja Wola" i, jak to określał nasz malarz: „całą duszą bezpartyjny komunista". Końcowe partie *Dzienników* to przede wszystkim opis jej choroby i walki Sieriebriakowej o uwolnienie dwóch synów, których miała z pierwszego małżeństwa – Piotra i Anatola z rąk NKWD. Pierwszy z nich został zesłany na 10 lat do łagru na Daleki Wschód, drugi zaginął w więzieniu i nikt nie potrafił powiedzieć, co się z nim stało. Nieznane były też stawiane im zarzuty, podejrzewano jedynie, że obaj byli więźniami politycznymi. Pomimo tych tragicznych wydarzeń Nowy Rok przyniósł Fiłonowowi jedną z największych uczt, w jakich dane mu było brać udział. Udało się wtedy mu zjeść pieczoną kaczkę z ziemniakami, kupić dwie butelki piwa, pół litra wódki, marmoladę, francuską bułkę i słoik śliwkowych konfitur. Miał wtedy 57 lat i, jak pisał, po raz pierwszy w życiu jadł tak wspaniałe rzeczy[34]. Nadal był politycznym internacjonałem, ciesząc się razem z żoną z uwolnienia w Stanach Zjednoczonych skazanego tam za zamach terrorystyczny w 1916 roku na dożywocie Toma Muni, ale informacja o śmierci Anatola Sieriebriakowa, jaka dotarła do niego 11 stycznia 1939 roku, nieco tę radość przyćmiła. Sądząc z ostatnich zapisów w *Dziennikach*, walczył jeszcze o ponowne zawieszenie swoich obrazów w Muzeum Rosyjskim i Galerii Tretiakowskiej, wysyłając w tej sprawie listy do wszechwładnego sekretarza leningradzkiego oddziału WKP(b) Andrieja Żdanowa, ale nigdy nie otrzymał odpowiedzi. Ostatni fragment *Dzienników* z 19 stycznia 1939 roku to wyznanie miłości skierowane do powracającej do zdrowia żony.

Paweł Fiłonow zmarł 3 grudnia 1941 roku z głodu i wycieńczenia w czasie niemieckiej blokady Leningradu. Nikt nie chciał pomóc jego żonie i siostrom w przygotowaniach do pogrzebu. Rzeźbiarz Innokientij Iwanowicz Suworow pragnął zdjąć pośmiertną maskę artysty, ale zrezygnował z tego zamiaru, ponieważ twarz malarza była tak zniekształcona przez głód, że nie można jej było poznać. Długo nie można też było Fiłonowa pochować, gdyż nie było desek potrzebnych do wykonania trumny, a nie chciano, aby leżał we wspólnej mogile. Pochowano go na cmentarzu Serafimowskim (św. Serafima), niedaleko cerkwi pod wezwaniem tego świętego. W pogrzebie uczestniczyły tylko bliskie mu kobiety – żona, jej synowe i dwie siostry artysty[35].

[34] Tamże, s. 447.

[35] Piszę o tym obszerniej w artykule *Paweł Fiłonow czyli świadectwo niewidzialnego*, tam też wskazówki bibliograficzne.

Zastanówmy się, w kontekście powyższego, co życiorys Fiłonowa wnosi do powszechnie znanych biografii artystów czasów rewolucji. Fiłonow na pewno był oddany ideom lewicowym, którym hołdował, jak twierdził, już w czasach carskich. Swoje życie absolutnie i w każdym momencie podporządkował pracy twórczej. Przez wiele lat malował po kilkanaście godzin dziennie, nie uznając żadnych świąt ani dni wypoczynku. W uprawianym przez siebie „malarstwie analitycznym" dostrzegał formę walki o nowe ideały nie tylko artystyczne, ale i społeczne, których nie traktował jako utopijnych mrzonek, ale do końca życia wierzył w możliwość ich realizacji. Jednocześnie nie był beneficjentem nowych czasów, cierpiąc skrajną biedę i przez całe dorosłe życie mieszkając kątem w Domu Literatury. Miał też oczywiście swoje lata tryumfu, kiedy to do jego pracowni przychodziło po kilkadziesiąt osób, ale większość swoich dni przeżył najpierw w opozycji do programu i profesorów carskiej Akademii Sztuk Pięknych, a później zwolenników doktrynersko pojmowanej sztuki realizmu socjalistycznego (chociaż sam nigdy ich tak w *Dziennikach* nie określił, raczej nazywając ich „faszystami", „czernosecinną swołoczą" lub przedstawicielami prawicowego odchylenia w sztuce). Nie mógł bowiem powiedzieć nic złego o nurcie w sztuce, który prezentowano jako proletariacki, ponieważ uważał siebie za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli tej sztuki, ale oczywiście pojmował ją inaczej niż jako kontynuację dzieł Ilii Riepina czy Pieriedwiżników. Stawiane mu wielokrotnie zarzuty formalizmu odrzucał radykalnie, nie wdając się nawet specjalnie w jakiekolwiek polemiki z tymi, którzy mu je przedstawiali. Uważał bowiem, że całe jego życie i wszystko, co stworzył, świadczyło za nim i przez to, można sądzić, wręcz czuł się bezpieczny w czasach, kiedy aresztowano i skazywano ludzi bez jakiegokolwiek wyraźnego powodu. Prawda według niego powinna zawsze zwyciężyć, a partia i jej najwyżsi przedstawiciele nie powinni się nigdy mylić. Oczywiście w takim sposobie myślenia możemy z dzisiejszej perspektywy upatrywać skrajną naiwność, by nie powiedzieć głupotę, ale zbyt wiele życiorysów ówczesnych komunistów potwierdza nam taki ogląd rzeczywistości wywodzący się niewątpliwie ze specyficznej, parareligijnej formy wiary w nową ideologię, która wielu z nich zastąpiła dawne doznania natury mistycznej, o które nie było trudno w ostatnich latach panowania Romanowów. Fiłonow, żyjąc w coraz bardziej totalitarnym kraju, był na swój sposób wolny i to poruszając się w akceptowanym przez niego świecie wartości komunistycznych, a nie, jak inni, co prawda nieliczni twórcy tego okresu, występując przeciwko nim. Towarzysząca mu wolność intelektualna i twórcza, o którą było coraz trudniej, wynikała być może z podkreślanej przeze mnie uprzednio jego absolutnej wiary w słuszność założeń artystycznych, przy jednoczesnej pełnej akceptacji uwarunkowań politycznych. Nie dochodziło tu zatem do konfliktu pomiędzy tym, co realne a tym, co jedynie zakładane, i w tym sensie jego biografia jest niezwykle jednorodna i, jeżeli tak można powiedzieć konsekwentna.

Przeświadczenie o wyborze słusznej drogi i własnej genialności pozwalały mu przetrwać najtrudniejsze chwile i nigdy nie sprzeniewierzyć się własnym zasadom, ponieważ racja, jak sądził, zawsze była po jego stronie. Nie musiał nigdy walczyć z rewolucją, ponieważ jej cele uznawał przez całe życie za swoje, nie przeszkadzał mu też narastający totalitaryzm, gdyż sam w głębi duszy, jak każdy, kto uważa, że posiadł jedyną prawdę, był totalitarystą i dogmatykiem. Nieprzypadkowo najlepiej mógł funkcjonować w latach dwudziestych, kiedy to dawała się jeszcze odczuć swoista równowaga pomiędzy dążącą do przechwycenia „rządu dusz" partią bolszewicką a samymi twórcami, którzy pragnęli „być współcześni". Chciałbym tu na przykład przypomnieć, że w roku 1924 radzieccy pisarze skierowali do Komitetu Centralnego Rosyjskiej Komunistycznej Partii deklarację, w której czytamy:

> Uważamy, że drogi współczesnej literatury rosyjskiej, a tym samym i nasze drogi są związane z drogami radzieckiej popaździernikowej Rosji. Sądzimy, że literatura winna być wyrazicielką tego nowego życia, które nas otacza, w którym uczestniczymy i pracujemy, a z drugiej strony – wytworem indywidualnego talentu, po swojemu percypującego świat i po swojemu go wyrażającego[36].

Jednocześnie, w tych samych latach wielu artystów uważało, że „nie ma rzeczy, które powstają poza zamówieniem społecznym [...] dzieła sztuki są narzędziami służącymi do obróbki ludzkich emocji", sztukę agitacyjną porównywano do karabinu „strzelającego w klasowo ukierunkowaną stronę", a „bycie rewolucjonistą" nie znaczyło mówienia „koniecznie o współczesności", lecz mówienie koniecznie „w związku ze współczesnością"[37]. Autor tych słów opublikowanych w 1928 roku, Siergiej Trietiakow, został aresztowany i rozstrzelany w roku 1939, podobnie jak wielu pisarzy, którzy podpisali cytowaną powyżej deklarację z Izaakiem Bablem i Osipem Mandelsztamem na czele.

Inteligenci, zdaniem Raymonda Arona, „lepiej znoszą prześladowania niż obojętność"[38], a biografia Fiłonowa jest tego widomym przykładem. Artysta zawsze dążył do zajęcia należnego mu, jak sądził, miejsca w sztuce światowej, nie tylko nieustannie pracując, ale i skrupulatnie odnotowując w *Dziennikach* wszystkie wypowiedzi na swój temat, również te skrajnie negatywne. Polemika z nimi nie tylko pisemna, lecz i bezpośrednia, w czasie licznych spotkań i dyskusji, była najważniejszą rzeczą w jego poza tym niesłychanie monotonnym i bezbarwnym życiu. Było mu jednak coraz tru-

---

[36] Cyt. za: T. Klimowicz, *Obywatele Arkadii. Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917*, Wrocław 1993, s. 32.

[37] Cyt. za: *Cudowny kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wybór, przekład i oprac. T. Szczepański i B. Żyłko, Gdańsk 2001, s. 165 i n.

[38] R. Aron, *Koniec wieku ideologii*, Paryż 1956, s. 233, zob. też T. Klimowicz, dz. cyt., s. 34 i n.

dniej, ponieważ tak do końca nie zrozumiał zmian zachodzących w Związku Radzieckim, gdzie na przykład, jak to określa wielu badaczy tego okresu, „przestępstwo" z płaszczyzny prawnej zostało przesunięte w stronę ideologicznie metafizyczną i coraz częstsze były tzw. wyroki pozasądowe pozwalające likwidować ludzi bez nadmiernego nagłaśniania sprawy[39]. Narastająca biurokracja życia artystycznego wywoływała w Fiłonowie liczne odruchy sprzeciwu, odmawiał przyjmowania przydziałowych towarów, nie chciał ponownie zapisać się do Związku Artystów, nie występował o przyznanie mu stałej pensji związanej z wykonywanym przez niego zawodem. Stawał się outsiderem niejako wbrew sobie, decyzje te bowiem nie wynikały z negacji całego systemu, ale z przeświadczenia o własnej wyjątkowości, które kazało mu wierzyć, iż wszystko to należy mu się bez względu na jego konkretne starania. Było to o tyle trudne, że Fiłonow, jako rasowy *Homo sovieticus*, nie wyobrażał sobie funkcjonowania poza kolektywem i przez całe życie dążył do otoczenia się liczną grupą uczniów i wyznawców, chociaż może należy widzieć w tym bardziej przejaw jego artystycznej pychy niż bolszewickiej pokory. A czasy były ciekawe. W roku 1934 roku powstał na przykład Fundusz Literatury będący formą komunistycznego mecenasa decydującego o przydziale wszelkich dóbr materialnych w zamian za absolutną lojalność i dyspozycyjność. Nieprzypadkowo w grotesce Władimira Wojownicza powstałej w tym czasie czytamy, iż: „Zgodnie z zarządzeniem kierownictwa Funduszu Literatury pisarzom będą szyć czapki odpowiednie do ich rangi. Dla wybitnych z młodego rena, dla sławnych z piżmaka, a dla znanych ze świstaka"[40].

Nasz artysta był jednak zupełnie nieczuły na groteskowość czasów, w których przyszło mu żyć, podobnie jak w stopniu absolutnym był pozbawiony poczucia humoru czy dystansu wobec własnej osoby. Wieczne serio i wiara w słuszność prezentowanego systemu wartości, pozwalały mu na wewnętrzne uwolnienie się spod presji ustroju totalitarnego. Tyrania nie była w stanie ukształtować do końca jego życia, które w coraz większym stopniu nie zależało już od niego[41]. Cierpiał przez to nędzę, chociaż większość twórców radzieckich, oczywiście tych, którzy zaakceptowali obowiązujące reguły gry, a ich akceptacja została przyjęta przez władzę, miało się całkiem dobrze, realizując w tym czasie liczne oficjalne zamówienia. Nie będąc w swoim mniemaniu formalistą, dążył, tak jak i oni, do walki ze sztuką, która alienuje człowieka z rzeczywistości, dając mu szczęście dopiero w momencie, kiedy odrzuci dla niej świat zewnętrzny. Tak było w założeniach, podczas gdy real-

[39] T. Klimowicz, dz. cyt., s. 41–42.

[40] Tamże, s. 53.

[41] Jak pisał J. Brodski: „tyrania kształtuje twoje życie za ciebie" (J. Brodski, *O tyranii*, przeł. W. Paszkowicz, „Literatura na Świecie" 1991, nr 4, s. 154); także T. Klimowicz, dz. cyt., s. 72.

nie to on sam został odrzucony, jak dziewiętnastowieczny „poeta przeklęty", przez ludzi, z którymi żył, co nie przeszkadzało mu do końca wierzyć, iż przezwyciężył dawną utopię „sztuki poza światem" i „sztuki dla sztuki", zastępując ją inną utopią sztuki przywracającej realną rzeczywistość człowiekowi. Jak rasowy dwudziestowieczny kontestator sądził, że „zły świat rzeczywisty istnieje dzięki głęboko zakorzenionemu w naszej wyobraźni poczuciu nierealności tego świata. Świat poprawiony lub raczej nie zepsuty istnieje realnie, należy tylko go odsłonić, odrzucając fałszywe, ograniczające świadomość wyobrażenia"[42].

Fiłonow, będąc w latach trzydziestych zdeklarowanym ateistą, jednocześnie bliski był, jako że przeciwieństwa lubią się spotykać i uzupełniać, rosyjskiej myśli teozoficznej (Aleksander Bogdanow, Mikołaj Fiodorow) „poszukującej ontologicznej jedności człowieka i świata i umieszczenia świata idei w tym samym porządku naturalnym co świat rzeczy, aby ostatecznie – wyzbywszy się metafizyki – sprowadzić poznanie i działanie do doświadczeń człowieka realizowanych w produkcji"[43] – w przypadku naszego malarza w uporczywej pracy nad obrazem „sdiełannym", zrobionym w myśl zasad „malarstwa analitycznego". Jeżeli dodamy do tego „organiczny naturalizm" jego obrazów, wyznawane idee miłości ogólnoludzkiej, moralnego i życiowego ascetyzmu i sublimacji intelektualnej, otrzymamy wyjściowe założenia tak wysokiej próby, że aż uniemożliwiające życie rzeczywiste i to w dodatku w stalinowskiej Rosji Radzieckiej. Fiłonow, jak wielu ascetów wcześniej i niewielu później, trwał, bo trudno tu mówić o formie istnienia bardziej dynamicznej, w swoistej „nierzeczywistej" przestrzeni duchowej, w której nie było miejsca na żadne kompromisy i ustępstwa. Chociaż nie wierzył już wtedy w Boga, mimowolnie realizował idee zawarte w pismach innego Rosjanina – Fiodora Stiepuna, który w opublikowanej po raz pierwszy w 1923 roku książce *Życie i twórczość* pisał:

> Człowiekowi nie wolno wyrzec się twórczości, bo tworzyć tyle właśnie znaczy, co być człowiekiem, zaś być człowiekiem przeznaczył człowiekowi sam Bóg. I dlatego wyrzeczenie się twórczości nie jest niczym innym niż jawnym Bogoburstwem. Zanurzyć się w sferę twórczości i twierdzić, że wyczerpuje się w niej Życie, że odnajduje się w niej Boga – to tyle, co zdeformować wizerunek Życia i zapomnieć o żywym Bogu. Toteż jedyna właściwa postawa wobec życia i twórczości, może polegać tylko na tym, by tworząc ludzkość każdym swoim dziełem nieu-

[42] A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975, s. 265, por. też R.W. Kluszczyński, *O zasadach badania awangardy (inspiracje ze strony rosyjskiej szkoły formalnej)*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, pod red. U. Czartoryskiej i R.W. Kluszczyńskiego, Warszawa–Łódź 1985, s. 97.

[43] A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1997, s. 29; por. też P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993.

stannie przypominała nie o tym, co stanowi o nieskończonym bogactwie wszelkiej twórczości, lecz tylko o tym, do czego wiecznie, niczym prosząc o jałmużnę, wyciąga swą żebraczą dłoń[44].

[44] F. Stiepun, *Życie a twórczość*, przeł. W. Sawicki, przekład przejrzał i poprawił S. Mazurek, Warszawa 1999, s. 152.

THE PAST – FOR THE FUTURE. STUDIES ON THE HISTORY OF 19TH AND 20TH CENTURY ART

Summary

The collection contains 17 studies devoted to 19th and 20th century art. The title comes from an inscription placed by Duchess Izabela Czartoryska, née Fleming, in the late 18th century over the entrance to the Temple of Sybil in Puławy – one of the first Polish museums. The texts presented here have been written over many years, but there is a latent characteristic all of them have in common: the scientific and indirectly also artistic gesture of suspending the works of fine arts, the events, critical reflections and literary works described between the past and the future, both with regard to historical references – what happened in the past is valuable and as such has a value for what must come (the majority of studies dealing with the 19th century) – and with regard to strictly artistic relationships, which are closer to autonomously understood art than to history.

We can see very clearly that in the special situation of a traumatic "end of century" the past may "die out", because the present is perceived so pessimistically that the future becomes irrelevant or even impossible, a fact exemplified by studies on art at the turn of the 19th and 20th centuries. There is another possibility – an extremely "revolutionary" situation when we witness a radical break with what has passed in the name of new slogans and ideas, not only purely artistic but also social and political (the study devoted to the *Diary* of P. Filonov, one of the most interesting avant-garde painters of last century).

Apart from the past-future relationship, the studies pay a lot of attention to the transformation of the chronological time into the historical time and the time of new mythologies and utopias sanctified by art, as well as to the relations between 19th–20th century art and the ideas of Romanticism, a predominant trend in the works of Polish artists. Another problem analysed concerns the relations between works of fine arts and philosophical and literary works that accompanied them, according to the artistic but also scientific principle of the "correspondence of the arts", a principle that, in the opinion of the present author, was the guiding idea for the whole period. As a result, subsequent studies are close to traditional iconographic research – works of art are accompanied by numerous poetic and critical works, with the language of criticism, just like the ways of judging art, being a separate object of research, especially in articles entitled: "The eye, the hand, the thought and the critics" and "On certain criteria of judgement". The author is also familiar with modern biographic studies that shed new light on works of Tadeusz Kościuszko, Jan Matejko, Stanisław Wyspiański, Wacław Szymanowski, Frédéric Chopin or the already mentioned Filonov.

Translated by Anna Kijak

INDEKS NAZWISK

Ajschylos 162
Alcybiades 67
Alma-Tadema Lawrence 162
Anders Henryk 148
Anger David d' 155
Antoniewicz Jan Bołoz 28
Apelles z Kolofonu 40
Apolonia, św. 76
Apoloniusz z Rodos 162
Aron Raymond 182
Arystoteles 9, 12
Asnyk Adam 163, 165
Aspazja 67
Axentowicz Teodor 151

Babel Izaak 182
Bacciarelli Marcello 17
Bachtin Michaił 111
Bakałowicz Stefan 80
Baksakow Nikołaj Pawłowicz 171
Balzac Honoré de 155
Bałus Wojciech 72, 130, 133
Baranowa A. 158
Baranowska Agnieszka 96
Baranowska-Borowa Julia 162
Barbara Radziwiłłówna, królowa polska 24
Bartholome Albert 152
Basler Adolphe 163
Bastionelli 154
Batowski Stanisław 58
Baudelaire Charles 93, 97, 104, 105, 158
Bąk Wojciech 168
Beethoven Ludwig van 76, 77, 158, 160
Bełza Stanisław 47
Benedyktowicz Ludomir 30
Berent Wacław 88, 89
Bergson Henri 106
Biegas Bolesław 144, 158
Biliński Bronisław 73
Blumberg M. 36
Błońska Wanda 8
Bocheński Zbigniew 47
Bochnak Adam 130
Böcklin Arnold 75, 144
Bogdanow Aleksandr 184
Bogdanowicz Edmund (pseud. Bożydar) 162
Bolesław II Śmiały, król polski 133–135, 157
Bolesławita B. zob. Kraszewski Józef Ignacy
Bołoz Antoniewicz Jan zob. Antoniewicz Jan Bołoz
Borkowska Danuta 87
Borkowski Józef 55
Borkowski Leszek Dunin 55
Borowiecki Andrzej 157
Bosroger Ludwik Adam 41
Boucher François 41, 48
Bourdell Antoine 152, 155
Bożydar zob. Bogdanowicz Edmund
Brandes Georg 83–85
Brandt Józef 18, 21, 22, 33, 35, 50–60, 65, 78, 84
Braudel Fernand Paul 25
Breitter Emil 168
Broch Hermann 87
Brodski Izaak Izrailewicz 172, 177, 178
Brodski Josif 183
Brodziński Kazimierz 31
Brodzka Alina 161
Brodzki Zbigniew 164
Brückner Aleksander 59
Brykalska Maria 80
Brykczyński A. 72
Bryl Mariusz 21
Brzechwa Jan 168
Brzozowski Jerzy 105
Brzozowski Wincenty Korab 118
Budrecka Aleksandra 95
Bujnicki Tadeusz 79, 83
Bukowiński Władysław (pseud. Selim) 161, 165, 169
Bułhakow Michaił 66
Burckhardt Jacob 72

Campbell Calvin 108
Canova Antonio 149, 162
Cecylia Metella 48
Cestiusz 48
Chateaubriand François-René de 68, 69, 77
Chełmoński Józef 30, 33, 58
Chmiel Adam 127
Chmielnicki Bohdan 54
Chociszewski Józef (pseud. Jan Tworzymir) 38
Chodkiewicz Jan Karol 51, 52, 56, 58
Chołoniewski Antoni (pseud. Stosław) 156
Chopin Fryderyk 146, 147, 150–160
Chrzanowska Dorota 19
Chrzanowski Tadeusz 57, 110
Ciągliński Jan 179
Cieśla-Korytowska Maria 94
Cioran Emil 170
Cochin Karol Mikołaj 42
Cocteau Jean 7–9,11, 13
Coleridge Samuel 98
Cybasow 174
Czachowska Jadwiga 139
Czapiewski Edward 23
Czaplejewicz Eugeniusz 10, 12
Czarniecki Stefan 19, 24, 54
Czarnowski Józef 165
Czartoryscy, rodzina 45
Czartoryska Izabela z Flemingów 5
Czartoryska Marcelina 82
Czartoryska Urszula 184
Czartoryski Adam Kazimierz 48
Czekalski Stanisław 78
Czerni Krystyna 110
Czyżewski Tytus 108

Dancygier Józef 14
Danek Wincenty 23, 27, 73
Dąbrowski Jan 57
Dąbrowski Jan Henryk 46
Degas Edgar 124
Denis Maurice 11
Derwojed Janusz 52, 55
Detko Jan 36
Dębicki Zdzisław 113, 148
Dickstein-Wieleżyńska Julia 25, 117, 164
Dicksteinówna J. zob. Dickstein-Wieleżyńska Julia
Dienheim-Szczawiński-Brochocki Aleksander 151
Dienstl Marian 119, 122, 124
Dihm Jan 41, 43, 44, 48
Długosz Jan 57, 135
Doppler A. 105
Driewin 174
Dumas Alexandre 171
Dunikowski Ksawery 144, 147
Dyck Anton van 8, 9
Dzwonkowski Włodzimierz Andrzej 41, 42

Emerson Ralph Waldo 67
Engelking Ryszard 97
Epiktet 101
Estka 42
Estreicher Stanisław 129, 130, 138
Eufrozyna, św. 76
Eugenia, św. 76

Falkenstein Karol 40
Feicht Hieronim 50
Fichte Johann 67
Fijałkowski Antoni 62
Fiłonow Pawieł Nikołajewicz 5, 170–185
Fiodorow Nikołaj 184
Fiszerowa Wirydianna 45
Flaubert Gustave 80, 101
Flaum Franciszek 144
Fliedl Gottfried 106
Ford Webster 108
Forstner Dorothea 157
Fragonard Jean Honoré 48
France Anatole 7
Frančić Mirosław 39

Gabryella zob. Żmichowska Narcyza
Gankiewicz Siergiej Wasiljewicz 172
Garewicz Jan 87
Gaugin Paul 124
Gautier Théophile 99
Gavarni Paul (właśc. Guillaume Sulpice Chevalier) 99
Gawiński Antoni 117
Gawroński Franciszek Rawita 29
Gebethner i Wolff, wydawnictwo 64
Gebethner Jan 66
Gebethner Stanisław 66
Geremek Bronisław 25
Gerson Wojciech 30, 31, 37
Gervinus Georg Gottfried 83
Gielniak Józef 109, 110

Gierymski Aleksander 25, 33, 92
Gierymski Maksymilian 22, 33
Ginczanka Zuzanna 168
Girardot G. 75
Giron Charles 29
Glebowa Jewdokia Nikołajewna 171, 174
Glinka Teodor 39
Głowiński Michał 77, 123
Godebski Ksawery 40
Goerres G. 84
Goethe Johann Wolfgang 101, 136
Gogh Vincent van 110, 124
Gogol Nikołaj 171
Golka Marian 10–12
Gollerbach E.F. 171
Gombrowicz Witold 12
Goncourt Jules de 98, 102, 103, 108
Goncourtowie, bracia 90, 98–110
Goszczyński Seweryn 34, 133
Gottlieb Maurycy 33
Grabar Igor Emmanuiłowicz 175
Grabowski Janusz 72
Grabowski Michał 17, 18, 31, 34
Grabska Elżbieta 155
Greuze Jean Baptiste 41
Grochowiak Stanisław 109, 110
Grosman K. 165
Grottger Artur 21–23, 33, 35, 36, 58, 59, 65, 156, 166
Grydzewski (Grycendler) Mieczysław 166
Gryglewicz Tadeusz 162
Grzymała-Siedlecki Adam zob. Siedlecki Adam Grzymała
Gurwicz Josif Naumowicz 174, 175
Guyau Jean-Marie 29
Guze Joanna 98

Haack Friedrich 76, 159
Haake M. 78
Hahn Wiktor 40
Hałasa Grażyna 107
Hartmann Edward 118
Hastrup Kirsten 114, 115
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 67, 71, 72, 90, 101, 128
Hemansdorfer Mariusz 110
Hennequin Émile 29
Henryk II Pobożny, książę wrocławski i krakowski 133, 134
Herbst Stanisław 48
Hérédia José Maria de 164
Herodot 9
Hertz Paweł 25
Hevesi L. 159
Hoene-Wroński Józef 94
Hoesick Ferdynand 125, 135, 158
Hoffman Josef 99, 100, 159
Homer 68, 92, 101, 130
Hopfinger Maryla 107
Horacy 164
Horkheimer Max 38
Houszka Ewa 52
Husarski Wacław 65, 153

Ingres Jean Auguste Dominique 163
Irzykowski Karol 95
Isakow Siergiej Konstantinowicz 172
Iwanowska Maria (Theresita) 96
Iwaszkiewicz Jarosław 61, 161, 166–169

Jabłonowski Jan 165
Jabłonowski Władysław 126
Jadwiga, św., królowa polska 20, 24
Jaensch Erich Rudolf 123
Jagiellonowie, dynastia 19, 129
Jakimowicz Irena 23, 110
Jan Apostoł, św. 76
Jan III Sobieski, król polski 19, 24, 86
Janion Maria 18, 19, 34, 46, 103
Jankowski Czesław 61
Jankowski Edmund 83
Jankowski Józef 162
Jaroszewski Tadeusz S. 155
Jaroszyński Tadeusz 143, 147
Jasieński Feliks 94, 139
Jasław z Bratkowa 57
Jastrun Mieczysław 105, 150, 160
Jawłowska Aldona 184
Jedynakiewicz Katarzyna 48
Jefferson Thomas 47
Jenike Ludwik 62, 64
Jermołajewa 174
Jerszow G.J. 173
Jezus Chrystus 76, 77, 128
Jeż Teodor Tomasz (właśc. Zygmunt Miłkowski) 61
Jędrychowska Maria 168
Joanna d'Arc, św. 82, 84, 85
Jodełka-Burzecki Tadeusz 76, 79
Joffe Jeriemij Isajewicz 175

Juszczak Wiesław 14, 105, 137
Juszczkiewicz P. 112

Kalina Antoni 57
Kamionkowa Janina 26, 59
Kapitanowa Julija Grigoriewna 171, 172
Kapliński Leon 25
Karliński Kasper 19
Karpiński Franciszek 31
Karpiński Światopełk 168
Karski Zygmunt 166–168
Kasprowicz Jan 162
Katarzyna, św. 76, 81
Kauffmann 41
Kazimierz III Wielki, król polski 127–139
Kenig Józef 20, 21
Kępiński Zdzisław 77, 136
Kijowski Andrzej 46
Kinga, bł. 133
Kirow Siergiej Mironowicz 173, 177
Kitowska-Łysiak Małgorzata 104, 170
Klabund (właśc. Alfred Henschke) 76
Kleczyński Jan 116, 141, 142, 153, 164
Kleiner Juliusz 166
Klimowicz Tadeusz 182, 183
Klimt Gustav 76, 106, 159
Klinger Max 76, 108, 110, 158–160
Klonowic Sebastian 24
Kluszczyński Ryszard W. 184
Knopff Fernand 165
Koc Barbara 93, 97
Kochanowski Jan 24
Kocój Henryk 39
Kolbuszewski Jacek 18, 57
Komornicka Maria 96, 105
Konaszewicz-Sahajdaczny Piotr 58
Kopera Feliks 32, 35
Kopernik Mikołaj 24
Korab-Brzozowski Wincenty zob. Brzozowski Wincenty Korab
Kordecki Augustyn 19, 24
Korzeniewska Ewa 91, 92, 115
Korzon Tadeusz 39, 40, 47–49
Kosiewski Piotr 170
Kossak Juliusz 21, 22, 33–35
Kossak Wojciech 21, 25, 52
Kossowska Irena 104
Kossowski Łukasz 105
Kostrzewski Franciszek 34, 35
Kościuszko Tadeusz 19, 24, 38–49
Kotarbiński Józef 123
Kotkowska-Bareja Hanna 150, 152
Kotsis Aleksander 31, 32
Kowalczykowa Alina 69, 168
Kowalski Alfred Wierusz 33
Kowalski J. 78, 84
Kowtun Jewgienij 170, 179
Kozak Anna 107
Koźmian Kajetan 45
Krasiński Zygmunt 126, 134, 165
Kraszewski Józef Ignacy (pseud. B. Bolesławita) 16, 19, 22–24, 27, 28, 30, 34–36, 61, 69, 70, 72, 164
Krawczyk Jarosław 8, 20
Kremer Józef 32, 70
Król Anna 23
Krywult Aleksander 115
Krzemieniowa Krystyna 71
Krzymuska Maria z Orzechowskich 96
Krzywka Łukasz 25
Krzyżanowski Julian 76
Kubala Ludwik 54
Kühn P. 76
Kulak Teresa 39
Kulczycka-Saloni Janina 79, 83
Kupcow Wasilij Wisiljewicz 178
Kurzawa Antoni 158
Kwiatkowski Teofil 25

La Mettrie Julien 119
Lack Stanisław 124
Lam Stanisław 123
Landman Adam 72
Lange Antoni 29, 88, 89, 105, 114, 162
Laurent Monique 156
Le Brun Charles 41
Le Roy Grégoire 91
Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafinowicz) 166, 168, 169
Lee Masters Edgar 108, 110
Leibniz Gottfried Wilhelm 68
Lemański Jan 165
Lenartowicz Teofil 23, 25, 72
Leo-Rose A. 77
Leśmian Bolesław 106, 107
Leśniewska Maria 105
Lesser Aleksander 18, 33
Lévi-Strauss Claude 15
Libelt Karol 31, 32, 34, 84, 85
Libiszewski 47

Liczbińska Maria 53
Lipski Andrzej 55
Loeffler Leopold 18
Loth Roman 161
Lüpke Wilhelm 76, 159
Lurker Martin 157
Lwowa E.N. 178

Łempicka Aniela 123, 130, 135-137
Łepkowski Józef 130
Łoś Wincenty 35
Łukasiewicz Jacek 109
Łukaszewicz Piotr 52
Łuskina Ewa 96
Łuszczkiewicz Władysław 33

Maeterlinck Maurice 91, 127
Mahler Gustav 159
Majorkiewicz Jan 23
Makowiecki Andrzej Z. 140
Malczewski Antoni 18
Malczewski Jacek 17, 54, 111, 112, 114–118, 163
Malewicz Kazimierz 174, 176
Malinowski Jerzy 28
Małgorzata, św. 81
Mandelsztam Osip 182
Marcel Gabriel 27
Marconi Leandro 151
Maria Fiodorowna, cesarzowa rosyjska 46
Maria Pawłowna, księżna rosyjska 179
Marigny de 42
Markiewicz Henryk 125
Marks Karol 128
Maruszyna G. 170
Marx Jan 168
Massonius Marian 32
Matejko Jan 13, 20, 22, 24, 25, 29, 33, 35, 59, 65, 78–87, 115, 126, 129, 131–133, 136
Matiuszyn Michaił Wasiljewicz 176
Matuszewski Ignacy 65, 120–122
Mayenowa Maria Renata 14
Mazurek S. 185
Mączeński Franciszek 151
Mączyński Józef 134
Mehoffer Józef 104
Melbechowska-Luty Aleksandra 25
Melkowski Stefan 35
Merleau-Ponty Maurice 11
Michał Anioł (właśc. Michelangelo Buonarroti) 92, 120, 141, 144, 146, 159, 164, 177
Michelet Jules 40, 41
Michelet Karl Ludwig 84
Mickiewicz Adam 22, 26, 50, 51, 125, 130, 137, 146, 155, 156, 171
Mieczysław zob. Mieszko I
Mieletinski Eleazar 14, 15, 26
Mieszko I, książę polski 17
Mikołaj I, cesarz rosyjski 68
Mikołaj II, cesarz rosyjski 152
Millet Jean François 30
Miłkowska N. 116
Miłosz Czesław 169
Miodońska-Brookes Ewa 94, 130, 133
Miriam zob. Przesmycki Zenon
Moréas Jean 164
Muchanow Siergiej 62
Munch Edvard 65, 104, 106
Muni Tom 180
Muszkowski Jan 64, 65
Mycielski Jerzy 30, 31, 34
Myron 141

Napoleon I Bonaparte, cesarz Francuzów 9, 25, 144
Natanson Wojciech 129
Nawrocki Władysław 163
Neron, cesarz rzymski 23
Newton Isaac 82
Niemcewicz Julian Ursyn 43, 50, 51, 57
Niemojewski Andrzej 126
Nietzsche Friedrich 77, 78, 88, 89, 136, 162
Norblin Jan Piotr 34
Norwid Cyprian 94, 97, 110, 165
Nostradamus (właśc. Michel de Nostre-Dame) 94
Novalis (właśc. Friedrich Leopold von Hardenberg) 103
Nowaczyński Adolf 162
Nowak Andrzej 7
Nowak Jan 134
Nowak Romualda 7
Nowakowski Andrzej 111
Nowoszycki Samuel 55

Oelsnitz Leopold 41
Okoń Waldemar 13, 19, 73, 155
Okuń Edward 93
Olchowska-Schmidt I. 60

Oleszczyński Antoni 17
Olszaniecka Maria 78–81
Olszański Kazimierz 25
Orłowski Aleksander 34
Orłowski Józef 41
Ortwin Ostap 139
Orzeszkowa Eliza 23, 36
Osińska Katarzyna 170
Ossowski Stanisław 34
Ostrowska Ewa 50
Ostrowski W.J. 123, 129
Owidiusz 162, 164

Paderewski Ignacy Jan 57
Padoł Roman 89, 90
Pagaczewski Julian 130
Pańczyk Halina 67, 68
Parrasjos z Efezu 39
Parvi Jerzy 69
Parvi Zenon 128
Pasek Jan Chryzostom 24
Paszkowski 44
Pater Walter 164
Paweł I, cesarz rosyjski 47
Paweł, św. 76
Pazurkiewicz Stanisław 124
Péladan Joséphin 96
Pham Per 44
Piastowie, dynastia 62, 129
Piątkowski Henryk 51–53, 59, 64, 152
Pieńkos Andrzej 101
Pieńkowski Stanisław 118
Pietrow-Wodkin Kuźma 174
Pietrzak A. 153
Piłsudski Józef 25
Piorunowa Aniela 73
Piotr, św. 76
Piotrowski Piotr 184
Piwarski Jan Feliks 34, 35
Platon 69–71, 77, 164
Pliniusz Starszy 38
Płoszewski Leon 128
Pług Adam 32
Podbielski Henryk 9
Podraza-Kwiatkowska Maria 89, 94, 104–106, 125
Pol Wincenty 17–19, 22, 34, 35, 59, 72, 134
Poniatowski Józef 46
Popławski August 161
Popowski Stefan 29, 162
Poprzęcka Maria 21, 24, 29, 36, 40, 91
Poret 174
Porębski Mieczysław 21, 39
Potocki Antoni 119, 165
Potocki Wacław 52, 55, 56, 59
Poznański Zygmunt 84
Praz Mario 96
Prokopiuk Jerzy 103
Prus Bolesław 35, 80, 120, 121, 124, 125
Pruszkowski Witold 30
Przerwa-Tetmajer Kazimierz zob. Tetmajer Kazimierz Przerwa
Przesmycki Zenon (Miriam) 88–97, 106, 115, 140
Przybora Jeremi 168
Przyboś Julian 158
Przybylski Ryszard 67, 168
Przybyszewski Stanisław 96
Przyłęcki Stanisław 55
Puchalska Mirosława 92, 161
Puzyna Jan 136

Rabinowicz vel Rosłalew 172
Rabska Zuzanna 165
Radziwiłł Karol Stanisław „Panie Kochanku" 24
Rakowska Maria 164
Rawita Franciszek zob. Gawroński Franciszek Rawita
Reboul Pierre 68
Redon Odilon 104
Rembrandt (właśc. R. Harmenszoon van Rijn) 99
Renan Ernest 99
Reymont Władysław Stanisław 142, 143
Riepin Ilja 181
Rilke Rainer Maria 150, 160
Rimbaud Arthur 93
Rodakowski Henryk 60
Rodin Auguste 120, 143, 151, 155, 156, 158
Rodziński Stanisław 110
Rolle Antoni Józef 55
Romanowowie, dynastia 181
Rops Félicien 104
Rossetti Dante Gabriel 88
Rousseau Jean Jacques 39, 41, 101
Roztworowski Wojciech 165
Rożek Marcin 154
Rożek Michał 49, 130
Różyc Sławomir 110

Rundbaken Jan 89
Rydel Lucjan 129
Rygier Teodor 147
Rytard Jerzy Mieczysław 168, 169
Rzewuski Henryk 45
Rzętowski Stanisław Maria 64

Samojłow Wasilij Gawriłowicz 172
Samsonowicz Henryk 132, 135
Sand George 101
Sarnecki Zygmunt 82
Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 9
Sawicki W. 185
Schelling Friedrich Wilhelm 67, 71, 74
Schlegel August Wilhelm 67
Schopenhauer Arthur 108, 117
Schramm A.H. 75
Schröder Artur 54, 58, 59
Schuré Edouard 77, 136
Scott Walter 101
Sebastian, św. 126
Selim zob. Bukowiński Władysław
Semczuk Małgorzata 161
Serafinowicz Leszek zob. Lechoń Jan
Serafiński Teofil 132
Seweryn Tadeusz 122
Shakespeare William 101, 130
Sidney Philip 8, 9
Siedlecki Adam Grzymała 123
Siedlecki Franciszek 93
Siemieński Lucjan 34, 39, 47
Siemiradzki Henryk 30, 32, 59, 73, 75, 78, 162
Sienkiewicz Henryk 19, 22, 59, 63, 69, 73, 76, 77, 79, 82–84, 86, 120, 121, 125, 126, 140
Sieriebriakow Anatol 180
Sieriebriakow Piotr 180
Sieriebriakowa Jekatierina Aleksandrowna z Tetelmanów 179, 180
Sikora S. 114
Sikorski Józef 158
Simmler Józef 24, 33
Sinko Tadeusz 68, 133
Skałkowski Adam 42, 43
Skrachowski Ignacy 21
Skrochowski Eustachy 81
Sławiński Janusz 12
Słoczyński H.M. 25
Słonimski Antoni 97, 166, 168, 169
Słowacki Juliusz 126, 133, 135, 155, 164
Słuszkiewicz Edmund 158
Smokowski Wincenty 33
Smolik Przecław 124
Smolka Stanisław 132
Smuglewicz Franciszek 17
Sobieski Michał 117, 118
Sobieszczański Franciszek Maksymilian 61
Sobolewska Anna 161
Sofronow Aleksandr Grigoriewicz 175
Sokołowski Marian 81, 82
Sosnowska Ludwika 43
Sowiński Adolf 168
Spengler Oswald 14
Sprusiński Michał 108
Sroczyńska Krystyna 13, 20
Stachowicz Michał 34
Stala Marian 118
Stalin Józef 177, 178
Stanisław August Poniatowski, król polski 38
Stanisław ze Szczepanowa, św. 133, 134
Stanisławski Jan 115
Stankiewiczowie, rodzina 130
Starzyński Juliusz 22
Stefan Batory, król polski 19
Stefanowska Zofia 132
Stelmaszczyk-Świontek Barbara 57
Sten Jan (właśc. Ludwik Bruner) 113, 114
Stendhal (właśc. Henri Beyle) 140
Stępień Halina 22, 53
Stiepun Fiodor 184, 185
Stosław zob. Chołoniewski Antoni
Stradecki Janusz 166
Strąbski Stanisław 24
Stróżewski Władysław 11
Struve Henryk 28, 29, 32, 81, 82
Stryjeńska Zofia 168
Stwosz Wit 24
Styka Jan 58
Suchodolska Ewa 20, 132
Suchodolski January 20, 31, 33, 34
Sujetin 174
Suworow Innokientij Iwanowicz 180
Sygietyński Antoni 29, 58, 144, 148, 152, 154
Sypniewski Franciszek 17
Szajnocha Karol 19, 54, 55
Szary-Matywiecka Ewa 161
Szczepański Ludwik 111, 112
Szczepański Tadeusz 182
Szermentowski Józef 33
Szerner Władysław 18
Szerwud Leonid 175

Szkolnyj N.N. 174
Szuba Andrzej 102
Szubert Piotr 120, 140, 142, 146, 153, 155, 158
Szujski Józef 7, 9, 19, 54, 135
Szukiewicz Maciej 134
Szydłowski Tadeusz 122
Szyfman Arnold 165
Szymanowscy, rodzina 154
Szymanowski Wacław 147, 150–160
Szyndler Bartłomiej 39, 41–44, 46
Szypowska Maria 131

Świętochowski Aleksander 80, 164
Świętorzecki Józef 45

T.C. zob. Chrzanowski Tadeusz
Taine Hippolyte 29, 78, 80, 83, 90
Tana-Bogoraz 176
Tarnowski Stanisław 82, 86, 130, 131
Tazbir Janusz 132
Tell Wilhelm 39
Tetmajer Kazimierz Przerwa 59, 120, 126, 140, 141, 144, 145, 147
Thälmann Ernst 187
Theresita zob. Iwanowska Maria
Tintoretto (właśc. Jacopo Robusti) 102
Tirszowa R. 33
Tredecim zob. Przesmycki Zenon (Miriam)
Treter Mieczysław 53, 122
Trietriakow Siergiej 182
Trojanowski Wincenty 119, 124, 134
Trznadel Jacek 107
Turczyn Ryszard 87
Turowski Andrzej 170, 184
Turski Wojciech 46
Tuwim Julian 166, 169
Tworzymir Jan zob. Chociszewski Józef
Tyszyński Aleksander 28, 35

Unger Józef 61–64

Verlaine Paul 164
Vermeer van Delft Jan 99
Veron Eugène 29
Voltaire (właśc. François Marie Arouet) 41

Wagner Richard 158
Walas Teresa 88, 95, 96, 112, 114, 117
Wałek Janusz 16
Wankie Władysław 54, 58, 60
Wasowski Jerzy 168
Waśkowski Antoni 130
Watteau Antoine 41, 100
Wawrzeniecki Marian 117, 145
Weiss Wojciech 106
Wejnsztein 174
Weloński Pius 147
Wergiliusz 164
Wężyk Franciszek 133
Whitman Walt 101, 103
Wierusz-Kowalski Alfred zob. Kowalski Alfred Wierusz
Wierzbicki Andrzej 23
Wierzyński Kazimierz 168, 169
Wikszemski Mamert 93
Wilde Oscar 168
Wilkońska Paulina 32
Witkiewicz Stanisław 58, 78–80, 92
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 11, 167
Witkowska Alina 30, 67
Witold, wielki książę litewski 133
Wittig Edward 148, 149, 165
Wittlich Peter 157
Wiwulski Antoni 57
Władysław I Łokietek, król polski 24, 135
Władysław II Jagiełło, król polski 19, 57
Wodopianow Michaił Wasiljewicz 179
Wojciech, św. 50
Wojnowicz Władimir Nikołajewicz 183
Wojtkiewicz Witold 106
Wolff Józef 64, 65
Wolicka Elżbieta 104
Wolter zob. Voltaire
Woronczak Jerzy 50
Woronicz Jan Paweł 133
Woroszyłow Klimient 177
Wostriecowa L. 173
Woźniakowski Jacek 140
Wójcicki Kazimierz Władysław 31
Wrede Marek 20, 132
Wrzesiński Wojciech 14, 15, 26
Wyka Kazimierz 73
Wyspiański Stanisław 77, 93, 104, 115, 119, 122–125, 127–139, 162, 165–167

Zacharska Jadwiga 166
Zaleski Józef Bohdan 52, 55, 57, 58
Zamoyski Maurycy 151
Zawistowska Kazimiera 96

Zeltner 44
Zeltnerowa 44
Zeuksis 39
Zgórniak Marek 72
Ziejka Franciszek 16, 40
Zinowjew Grigorij Jewsiejewicz 175
Znaniecki Florian 106
Zygmunt I August, król polski 24
Żdanow Andriej 180
Żeromski Stefan 116
Żmichowska Narcyza (pseud. Gabryella) 67, 68, 77
Żmigrodzka Maria 26, 46, 59
Żurowska Tekla 45
Żybinow Aleksiej Pietrowicz 176
Żyłko Bogusław 182

NOTY
O PIERWODRUKACH TEKSTÓW

Większość artykułów zamieszczonych w niniejszym tomie była już wcześniej publikowana, zostały one jednak obecnie wszystkie przejrzane, częściowo przeredagowane oraz uzupełnione bibliograficznie. Pierwotne miejsca publikacji to:

Nie Van Dycki czyli o utożsamianiu, [w:] *Historia a system. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 24–26 października 1996*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1997, s. 139–147.

Polskie dziewiętnastowieczne malarstwo historyczne i mity narodowe, [w:] *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku. Polska myśl polityczna XIX i XX wieku*, pod red. W. Wrzesińskiego, Wrocław 1994, s. 57–69.

O niektórych kryteriach wartościowania sztuki polskiej w XIX wieku, czyli o nie *napisanej historii polskiego malarstwa dziewiętnastowiecznego*, [w:] *Sztuka i wartość. Materiały XI Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26–28 czerwca 1986*, pod red. M. Poprzęckiej, Łódź, b.d.w., s. 97–110.

Artysta-Kościuszko, [w:] *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 27–29 października 1994*, Warszawa 1995, s. 123–141.

Brandt i „Bogurodzica", [w:] *Nobile Claret Opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, Wrocław 1998, s. 449–457.

„Tygodnik Ilustrowany" – miejsce szczególne, [w:] *Miejsca rzeczywiste. Miejsca wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i E. Wolickiej, Lublin 1999, s. 357–366.

Antyk pogański i XIX wiek, [w:] *Obraz i kult. Materiały z Konferencji „Obraz i kult" KUL – Lublin, 6–8 października 1999*, pod red. M.U. Mazurczak i J. Patyry, Lublin 2002, s. 321–330.

Dziewica, powieści i Matejko, [w:] *Dziewica Orleańska Jana Matejki. Materiały II seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu, Rogalin, 9–10 listopada 2001*, pod red. S. Czekalskiego, Poznań 2003, s. 135–145.

Chimeryczny koniec wieku, [w:] *Już się ma pod koniec starożytnemu światu. Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 5–7 listopada 1998*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1999, s. 179–191.

Goncourtowie, natura i modernizm, [w:] *Prawda natury. Prawda sztuki. Studia nad znaczeniem reprezentacji natury*, pod red. R. Kasperowicza i E. Wolickiej, Lublin 2002.

Melancholia – kilka pytań do..., [w:] *Melancholia Jacka Malczewskiego. Materiały seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu, Rogalin, 17–18 grudnia 1998*, pod red. P. Juszkiewicza, Poznań 2002, s. 73–81.

Oko, ręka, myśl i krytycy, [w:] *Myśl, oko i ręka artysty. Studia nad genezą procesu tworzenia*, pod red. R. Kasperowicza i E. Wolickiej, Lublin 2003, s. 249–261.

Wyspiański i duch Kazimierza, [w:] *Marmur dziejowy. Studia z historii sztuki*, Poznań 2002, s. 429–443.

Figury i chimery. Rzecz o kilku utworach prozą i jednym wykładzie, „Rzeźba Polska" 1996–1997, t. VIII: *Figuracja w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*, Orońsko 1999, s. 181–189.

Pomnik Fryderyka Chopina Wacława Szymanowskiego – wyobrażenia i rzeczywistość – drukowany w języku angielskim jako *The Monument of Fryderyk Chopin by Wacław Szymanowski. Concepts and Reality*, [w:] *The Age of Chopin. Interdysciplinary Inquiries*, ed. H. Goldberg, Indiana University Press, Bloomington 2004, s. 40–54.

SPIS ILUSTRACJI

1. J. Cocteau, rysunek, 1928/1929, il. wg: J. Cocteau, *Opium: journal d'une désintoxication*, Paris 1930, © ADAGP, Paris 2005.
2. J. Cocteau, rysunek, 1928/1929, il. wg: tamże, © ADAGP, Paris 2005.
3. J. Matejko, *Portret Józefa Szujskiego*, ol. pł., 1886, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, repr. wg: *Matejko. Obrazy olejne*, ze wstępem J. Malinowskiego i wyborem ilustracji K. Sroczyńskiej, Arkady, Warszawa 1993, tabl. 135.
4. K. Pillati, *MIESZKO I, Mieszko, z poganina, z pomocą żony Dubrawki, staje się krzewicielem wiary*, il. wg: J.I. Kraszewski, *Wizerunki książąt i królów polskich*, t. I, z 39 rycinami Ks. Pillatiego oraz inicjałami Cz. Jankowskiego, Warszawa 1888, s. 8.
5. J. Kossak, *Mohort prezentujący stadninę*, ol. pł., 1858, Muzeum Narodowe w Warszawie.
6. K. Alchimowicz, *Obrona Olsztyna*, repr. drzeworytnicza, „Kłosy" 1883, s. 169.
7. J. Suchodolski, *Obrona Częstochowy*, ol. pł., Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie, nr neg. III/1068.

7a. J. Matejko, *Dzieje cywilizacji. Zaprowadzenie chrześcijaństwa. R.P. 965*, ol. pł., 1888–1889, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg: E. Suchodolska, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje cywilizacji w Polsce*, Arkady, Warszawa 1998, s. 21.

8. A. Grottger, *Pożegnanie*, ol. deska, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Z. Malinowski.
9. J. Brandt, *Tatarscy handlarze koni*, repr. drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 1, s. 6.
10. A. Grottger, *Bój*, cykl *Lituania* IV, rys. kredką, 1864–1866, Muzeum Narodowe w Krakowie.
11. W. Gerson, *Łokietek w Ojcowie*, ol. pł., Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie, nr neg. 8816.
12. *Kopernik wykładający swą naukę*, repr. drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1874, nr 319, s. 117.
13. W. Leopolski, *Ostatnie chwile Klonowicza*, repr. drzeworytnicza wg obrazu z 1867 r., „Kłosy" 1874, nr 456, s. 196.
14. K. Miller, *Jan Kochanowski z rodziną przyjmuje Zamoyskiego*, ol. pł., Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie.
15. M. Piotrowski, *Śmierć Wandy*, ol. pł., 1859, Muzeum Narodowe w Krakowie.
16. J. Matejko, *Kazanie Piotra Skargi*, ol. pł., 1864, Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZWK 2048, fot. M. Bronarski.
17. W. Pruszkowski, *Sielanka*, ol. pł., Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Z. Malinowski.
18. H. Siemiradzki, *On i ona*, repr. drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 268, s. 97.

18a. L. Gottlieb, *Uriel d' Acosta i Judyta van Straaten*, ol. pł., 1877, Mexico City, kolekcja Holzerów, repr. wg: J. Malinowski, *Maurycy Gottlieb*, Arkady, Warszawa 1997, tabl. 32.

19. M. Gottlieb, *Shylock i Jessica*, ol. pł., 1876, miejsce przechowywania nieznane, Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie.
20. F. Kostrzewski, *Odpust na wsi*, ol. pł., Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie.

21. K. Wojniakowski, *Tadeusz Kościuszko*, ol. pł., Muzeum Narodowe w Poznaniu.
22. F. Smuglewicz, *Przysięga Kościuszki na Rynku Krakowskim*, ol. pł., 1797, Muzeum Narodowe w Poznaniu.
23. K. Górnicki, *Ranienie Kościuszki pod Maciejowicami*, ol. tektura, 1861, Muzeum Wojska Polskiego, fot. M. Skoczeń.
24. T. Kościuszko, *Pejzaż*, Pracownia Fotograficzna Instytutu Sztuki PAN, nr neg. 32784, fot. S. Deptuszewski.
25. T. Kościuszko, *Piramida Cestiusza w Rzymie*, ok. 1793/1794, rys. piórkiem, akw., repr. jako *Krajobraz wschodni*, „Biesiada Literacka" 1906, t. 2, s. 288.
26. T. Kościuszko, *Krajobraz rzymski* (*Ogrody Farnese?*), akw. rys. piór., tusz, ok. 1770–1773, Pracownia Fotograficzna Instytutu Sztuki PAN, nr neg. 32691 PL, fot. S. Deptuszewski.
27. T. Kościuszko, *Studium aktu męskiego*, rys. sangw., oł., pap. żak., Pracownia Fotograficzna Instytutu Sztuki PAN, nr neg. 31644 PL, fot. S. Deptuszewski.
28. T. Kościuszko, *Studium aktu kobiecego*, rys. sangw., oł., pap. żak., Pracownia Fotograficzna Instytutu Sztuki PAN, nr neg. 31643 PL, fot. S. Deptuszewski.
29. J. Brandt, *Bogurodzica*, ol. pł., 1909, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. E. Witecki.
30. J. Brandt, *Strzelanie z łuku*, ol. pł., ok. 1885, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. M. Perz.
31. J. Brandt, *Zaporożcy*, repr. drzeworytnicza, „Życie i Sztuka" 1901, tabl. przed nr 20.
32. J. Chełmoński, *Racławice* (*Modlitwa kosynierów przed bitwą*), ol. pł., 1906, Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
33. M.E. Andriolli, *Nowy Rok*, repr. drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1873, nr 262, s. 5.
34. W. Skoczylas, *Obrona Warszawy*, repr. drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1920, nr 34 (okładka).
35. *Psyche*, Muzeum Narodowe w Neapolu, „Tygodnik Ilustrowany" 1924, nr 8 (okładka).
36. M. Boruciński, *Król Jan III Sobieski*, „Tygodnik Ilustrowany" 1933, nr 37 (okładka).
37. H. Siemiradzki, *Skały Tyberiusza na Caprerze*, repr., „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 14, s. 209.
38. L. Wiesiołowski, *Ofiary Tyberiusza*, repr., „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 193, s. 169.
39. H. Siemiradzki, *Fryne w Eleusis*, ol. pł., 1889, Gosudarstwiennyj Ermitaż, St. Petersburg.
40. *Wprowadzenie chrześcijaństwa w górach Recyi*, repr. drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 326, s. 200–201.
41. J. Matejko, *Dziewica Orleańska* (*Joanna d'Arc*), ol. pł., 1886, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Rogalińska.
42. Widok ulicy Nowy Świat w Warszawie z domem nr 22, w którym mieściła się druga siedziba redakcji „Chimery", fotografia z ok. 1900 r., Muzeum Historyczne m. st. Warszawy, repr. wg: *W kręgu „Chimery". Sztuka i literatura polskiego modernizmu*. Katalog – pamiętnik wystawy 25 IX 1979 r. – 30 V 1980 r., oprac. M. Puchalska, W. Chmurzyński, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie,Warszawa 1979, il. nlb.
43. K. Sichulski, *Portret Zenona Przesmyckiego*, karykatura, ok. 1900, repr. wg: „Sztuki Piękne" 1931, s. 102.
44. E. Okuń, okładka „Chimery" 1904, t. 7, z. 20/21kne" 1931, s. 102.
45. M. von Schwind, *Życie organiczne w naturze*, 1847–1848, repr. wg: M. Janion, *Kuźnia natury*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1994, il. na s. 16.
46. F. Rops, *Szczątki*, akwaforta, 1866, Musée Royal de Mariemont, frontyspis do *Les épaves* Ch. Baudelaire'a, Amsterdam, A l'enseigne du coq. 1866, repr. wg: *Félicien Rops 1833–1898*, katalog wystawy kwiecień–maj 1988 r., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1988, tabl. 80.
47. G. Klimt, *Wiejski dom z brzozami*, ol. pł., 1900, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, repr. wg: S. Sabarsky, *Gustav Klimt*, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie. Pałac Sztuki 9 czerwca–12 lipca 1992, Kraków 1992, tabl. nlb.

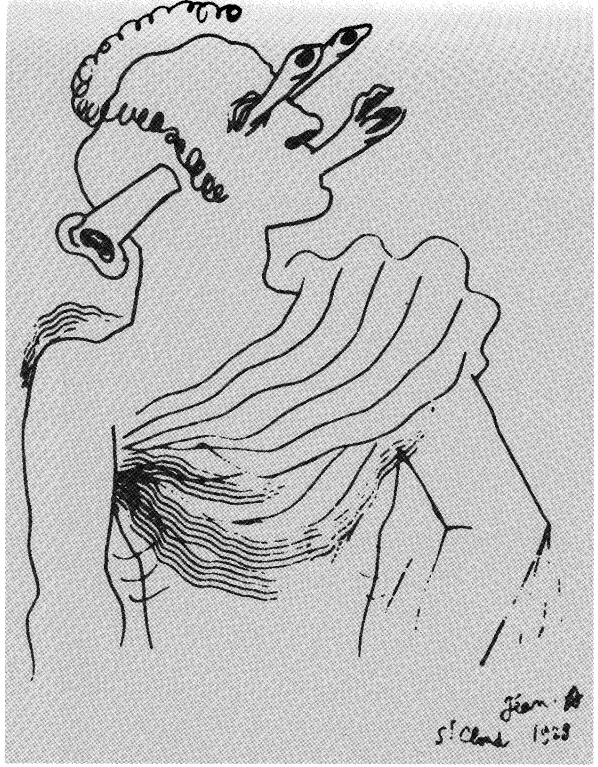
48. E. Munch, *Melancholia*, ol. pł., 1896, Munch Museet, Oslo, repr. wg: *Totenmesse. Munch – Weiss – Przybyszewski*, selected and compiled by Ł. Kossowski, katalog wystawy 24 października 1995–31 grudnia 1995, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 1995, tabl. 28.
49. W. Weiss, *Pocałunek na trawie*, ol. pł., 1899, Muzeum Narodowe w Poznaniu, repr. wg: tamże, tabl. 29.
50. W. Wojtkiewicz, *Fantazja*, ol. pł., naklejone na tekturze, 1906, Muzeum Narodowe w Krakowie, repr. wg: S. Kozakowska, B. Małkiewicz, *Nowoczesne malarstwo polskie*. Katalog zbiorów MNK, pod red. Z. Gołubiew, część 2: *Malarstwo polskie od około 1890 do 1945 roku*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1997, poz. 1509.
51. T. Czyżewski, *Mechaniczny ogród*, 1920, repr. wg: tenże, *Noc-dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*, Kraków 1922.
52. J. Gielniak, *Sanatorium V*, linoryt, 1958, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg: I. Jakimowicz, *Józef Gielniak*, Arkady, Warszawa 1982, tabl. 4.
53. J. Gielniak, *Improwizacja I* (*W hołdzie Vincentowi Van Gogh*), Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg: tamże, tabl. 3.
54. S. Rodziński, *Śmierć malarza*, ol. pł., 1992–1993, dar artysty do kolekcji Fundacji Galeria na Prowincji, Lublin, repr. wg: K. Czerni, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku*, Znak, Kraków 2000, s. 216.
55. J. Malczewski, *Melancholia*, ol. pł., 1890–1894, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. T. Żółtowska-Huszcza.
56. S. Wyspiański, *Mlecz,* motyw roślinny do polichromii, pastel, papier oraz *Kwitnąca śliwa,* motyw roślinny do polichromii, pastel, papier, 1895/1896, Muzeum Narodowe w Krakowie, repr. wg: *Stanisław Wyspiański. Opus magnum*, katalog wystawy pod red. B. Piotrowskiej, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, tabl., s. 109.
57. J. Matejko, *Wnętrze tumby grobowej Kazimierza Wielkiego*, ol. pł., 1869, Muzeum Narodowe w Krakowie, repr. wg: *Jan Matejko*, wstęp napisał J. Starzyński, Arkady, Warszawa 1962, tabl. 121.
58. S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki*, projekt witraża dla prezbiterium katedry na Wawelu, pastel, karton, 1901, Muzeum Narodowe w Krakowie, repr. wg: *Stanisław Wyspiański. Opus magnum*, tabl., s. 152.
59. S. Wyspiański, *Wernyhora*, projekt witraża, pastel, karton, 1901, Muzeum Narodowe w Krakowie, repr. wg: tamże, tabl., s. 158.
60. F. Flaum, *Na skale*, brąz, 1904, Muzeum Narodowe w Poznaniu, repr. wg: P. Szubert, *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1995, il. s. 78.
61. K. Dunikowski, *Ewa I*, drewno, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg: tamże, il. s. 66.
62. W. Szymanowski, model pomnika Fryderyka Chopina, skala 1:4, brąz, 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg: K. Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba polska XIX wieku. Od klasycyzmu do symbolizmu*, Katalog zbiorów, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993, il. s. 135.
63. W. Szymanowski, projekt pomnika Fryderyka Chopina, skala 1:4, brąz, 1922, Muzeum Mazowieckie w Płocku, repr. wg: *Wacław Szymanowski 1859–1930*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, czerwiec – lipiec 1981, oprac. H. Kotkowska-Bareja, Warszawa 1981, nr kat. 36.
64. W. Szymanowski, *Głowa Chopina*, drewno, 1911, Muzeum Narodowe w Warszawie, repr. wg: tamże, poz. kat. 27.
65. A. Kurzawa, *Mickiewicz budzący geniusza poezji,* projekt pomnika, brąz, 1895, Dom Aukcyjny AGRA-ART, Warszawa, repr. wg: K. Mikocka-Rachubowa, dz. cyt., il. s. 54.

66. M. Klinger, *Beethoven*, marmur, 1902, Museum der Bildenden Künste, Leipzig, repr. wg: *Świat fantazji Maxa Klingera*, katalog wystawy15 kwietnia – 15 maja 1994, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, il. 3.
67. P. Fiłonow, *Malarz* (*Autoportret*), papier, tusz, 1925, Gosudarstwiennyj Ermitaż, St. Petersburg, repr. wg: *Pawieł Nikołajewicz Fiłonow. Żywopis. Grafika*. Iz sobranija Gosudarstwiennogo Muzieja. Katałog wystawki, Leningrad 1988.
68. P. Fiłonow, *Człowiek w świecie*, ol. papier, pł., 1925, Gosudarstwiennyj Ermitaż, St. Petersburg, repr. wg: tamże, s. 62.
69. A. Iwanowa Poret, ilustracja do *Kalewali*, 1933, repr. wg: *Pawiel Filonow und seine Schule*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 15 September – 11 November 1990, Köln 1990, tabl., s. 251.

69a. A. Iwanowa Poret, ilustracja do *Kalewali*, repr. wg: tamże, tabl., s. 253.

70. P. Fiłonow, *Młodzieńcy*, karton, ołówek, 1909–1910, repr. wg: tamże, s. 7.
71. Paweł Fiłonow z żoną Jekatieriną Aleksandrowną Sieriebriakową, fotografia, 1928, repr. wg: tamże, s. 109.

ILUSTRACJE



1. J. Cocteau, rysunek, 1928/1929

2. J. Cocteau, rysunek, 1928/1929

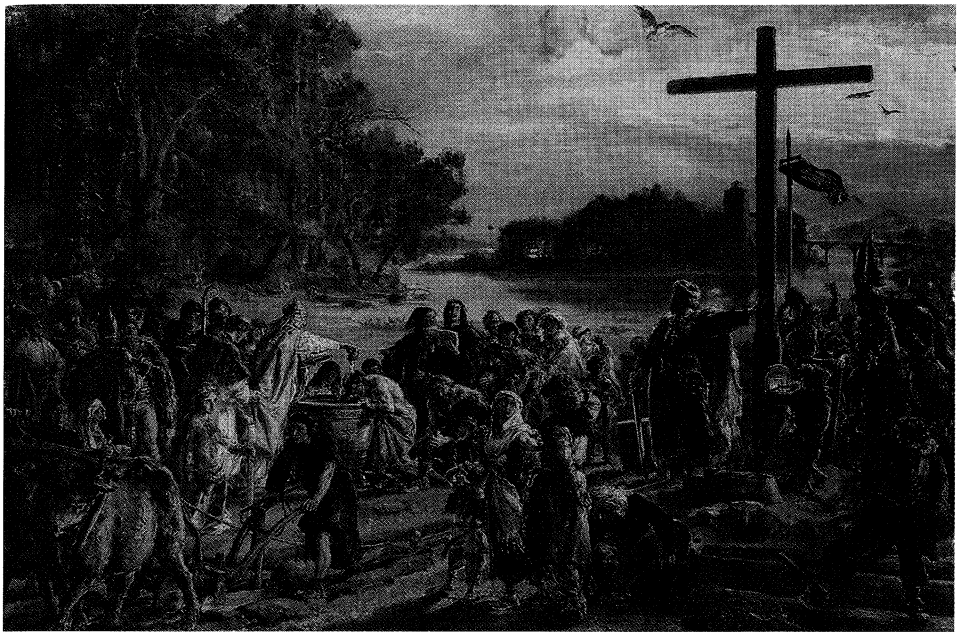
3. J. Matejko, *Portret Józefa Szujskiego*, ol. pł., 1886

4. K. Pillati, *MIESZKO I, Mieszko, z poganina, z pomocą żony Dubrawki, staje się krzewicielem wiary*, 1888

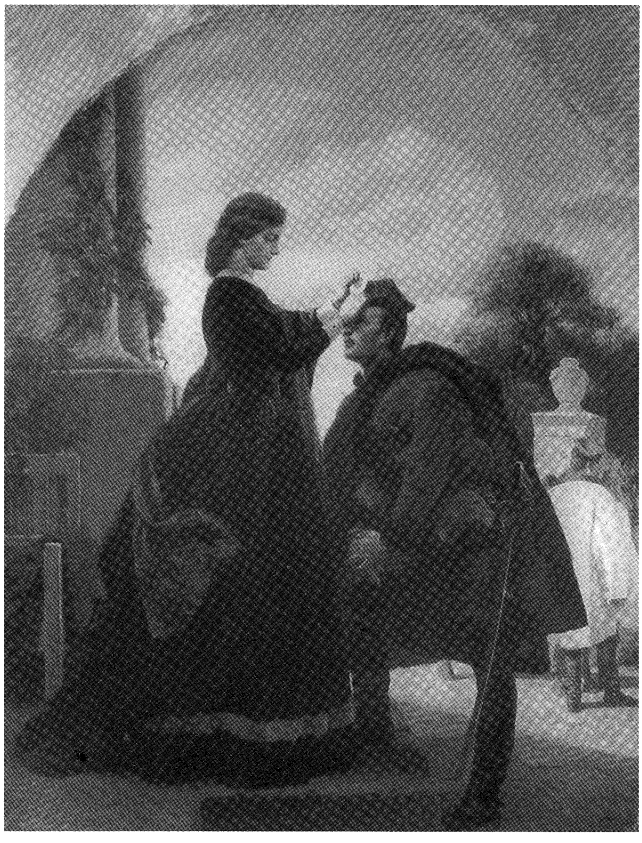
5. J. Kossak, *Mohort prezentujący stadninę*, ol. pł., 1858

6. K. Alchimowicz, *Obrona Olsztyna*, repr. drzeworytnicza, „Kłosy" 1883

7. J. Suchodolski, *Obrona Częstochowy*, ol. pł.



7a. J. Matejko, *Dzieje cywilizacji. Zaprowadzenie chrześcijaństwa. R.P. 965*, ol. pł., 1888–1889

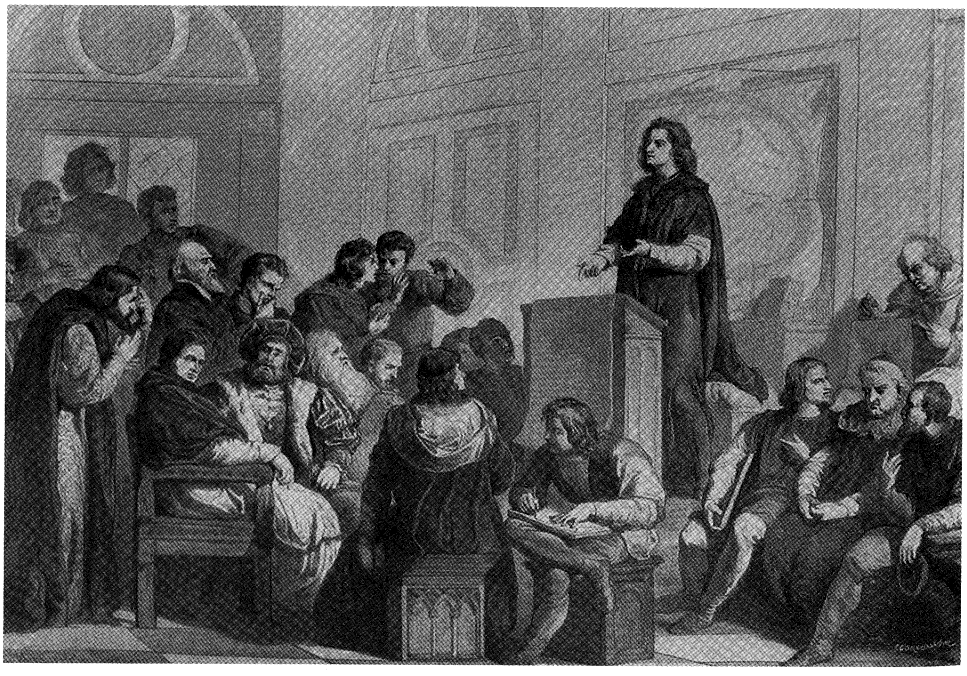


8. A. Grottger, *Pożegnanie*, ol. deska

9. J. Brandt, *Tatarscy handlarze koni*, repr. drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1912

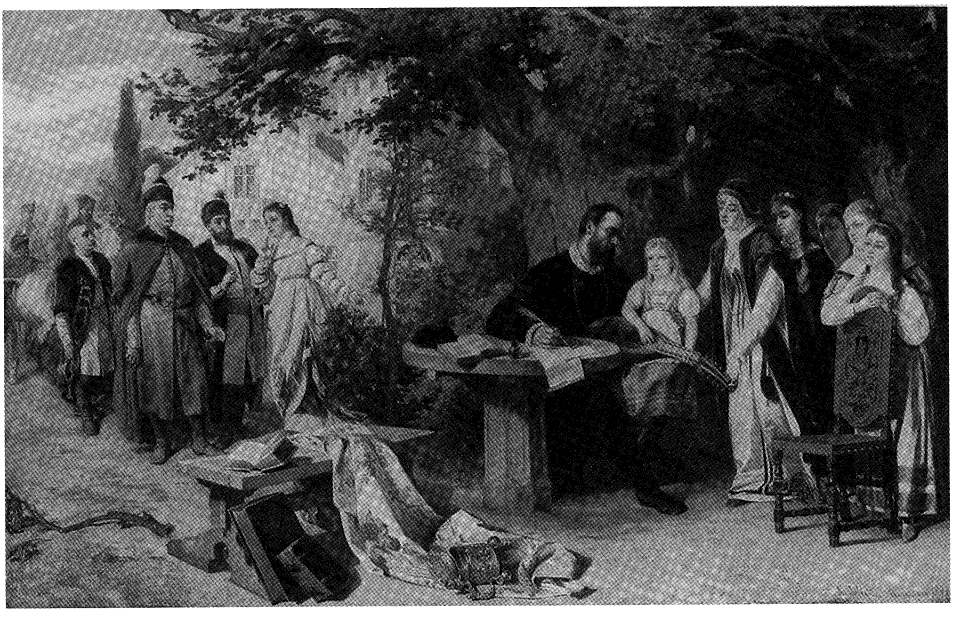
10. A. Grottger, *Bój*, cykl *Lituania IV*, rys. kredką, 1864–1866

11. W. Gerson, *Łokietek w Ojcowie*, ol. pł.



12. *Kopernik wykładający swą naukę*, repr. drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1874

13. W. Leopolski, *Ostatnie chwile Klonowicza*, repr. drzeworytnicza obrazu z 1867 r., „Kłosy" 1874

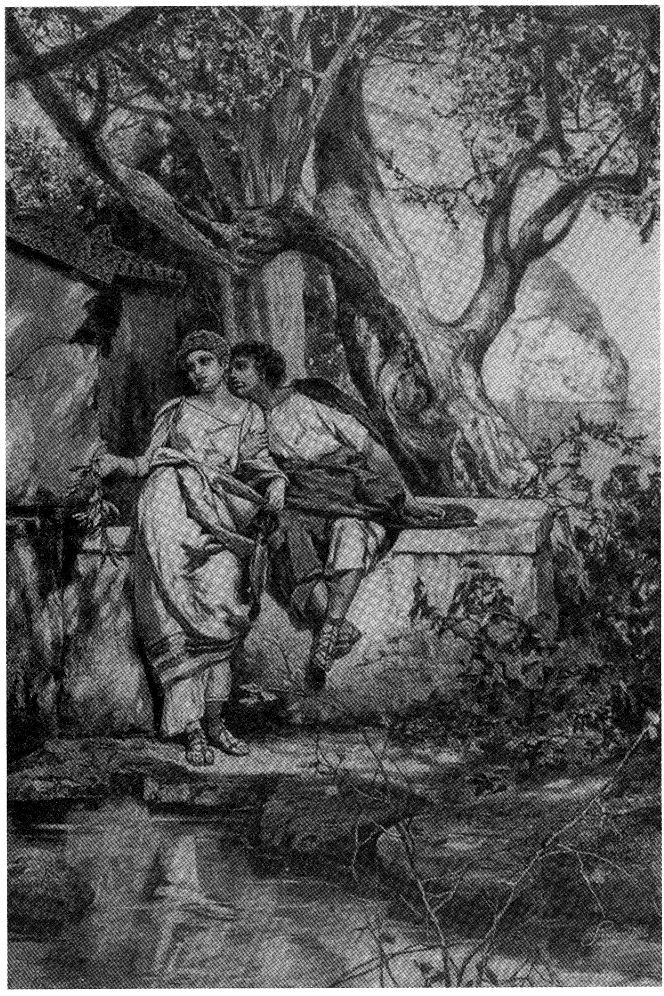


14. K. Miller, *Jan Kochanowski z rodziną przyjmuje Zamoyskiego*, ol. pł.

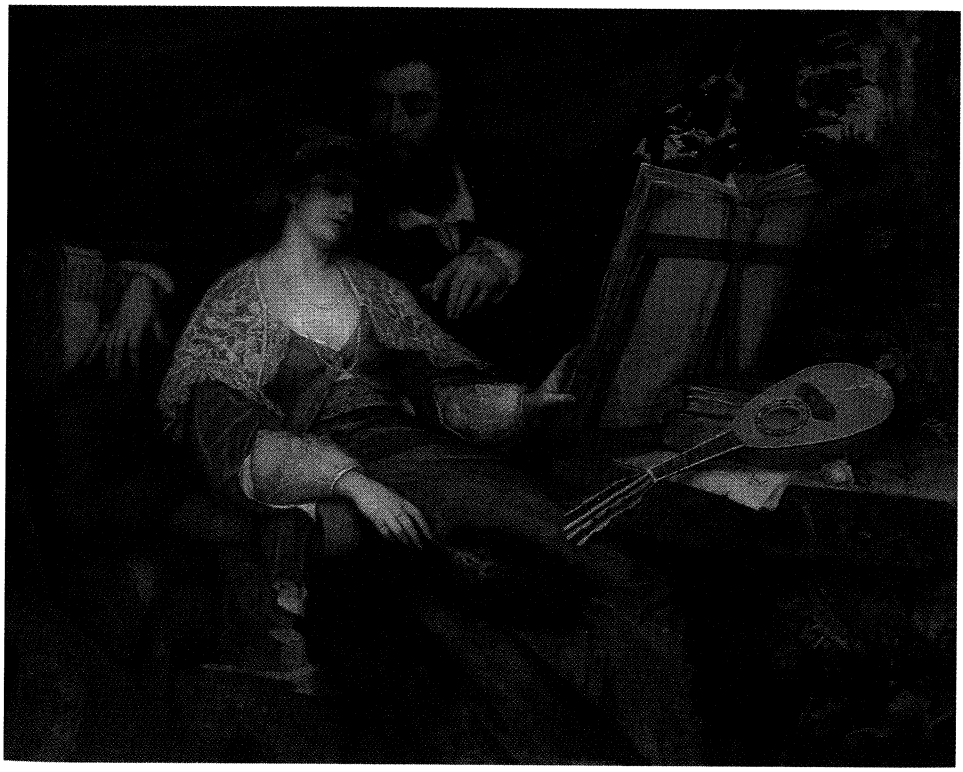
15. M. Piotrowski, *Śmierć Wandy*, ol. pł., 1859

16. J. Matejko, *Kazanie Piotra Skargi*, ol. pł., 1864

17. W. Pruszkowski, *Sielanka*, ol. pł.



18. H. Siemiradzki, *On i ona*, repr. drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1886



18a. L. Gottlieb, *Uriel d' Acosta i Judyta van Straaten*, ol. pł., 1877

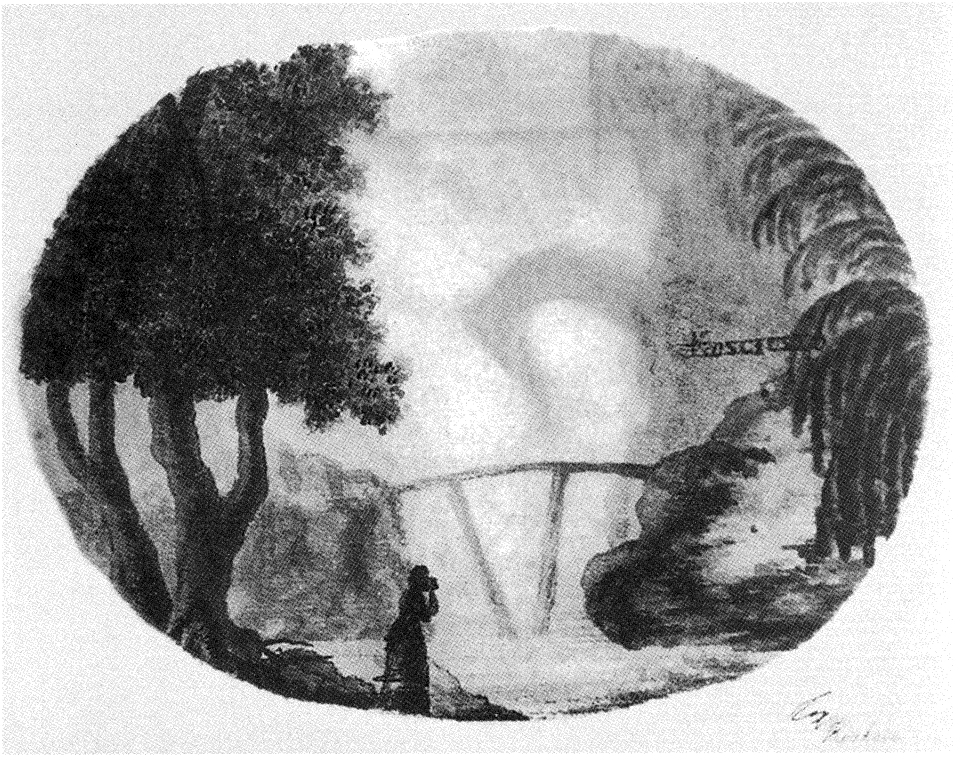
19. M. Gottlieb, *Shylock i Jessica*, ol. pł., 1876

20. F. Kostrzewski, *Odpust na wsi*, ol. pł.

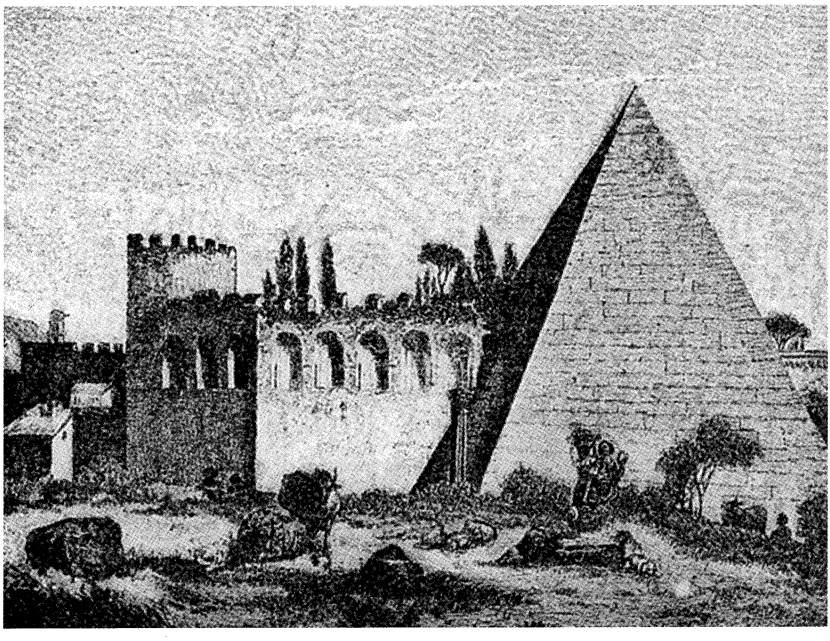
21. K. Wojniakowski, *Tadeusz Kościuszko*, ol. pł.

22. F. Smuglewicz, *Przysięga Kościuszki na Rynku Krakowskim*, ol. pł., 1797

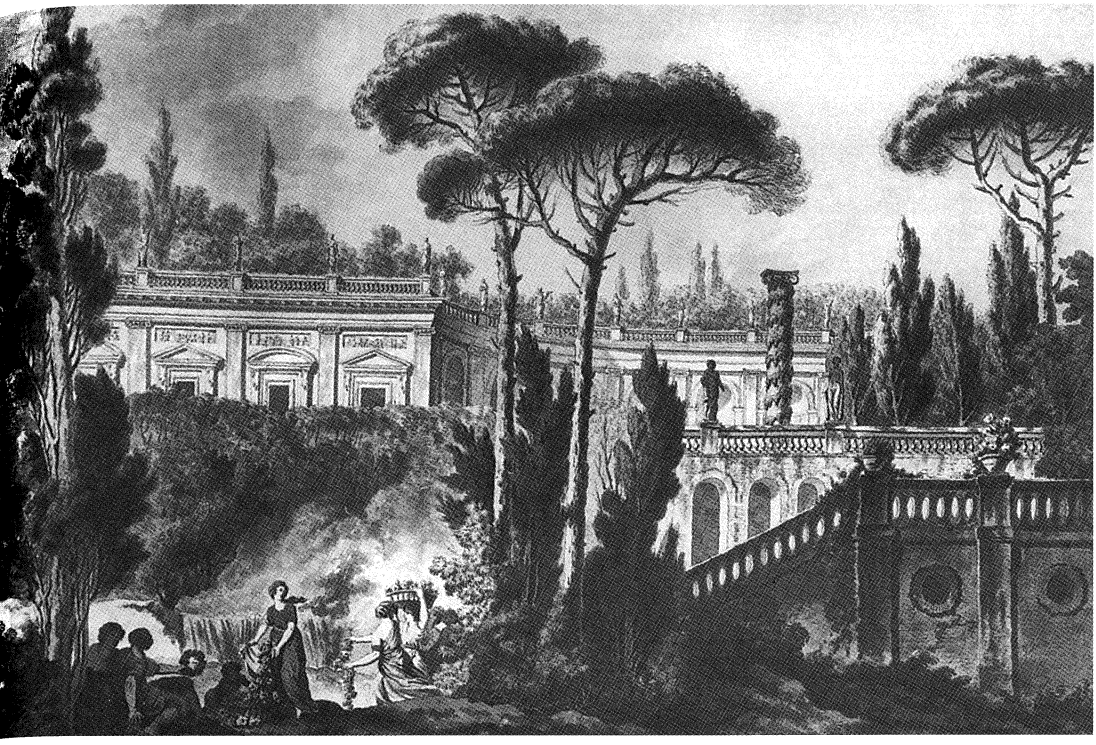
23. K. Górnicki, *Ranienie Kościuszki pod Maciejowicami*, ol. tektura, 1861



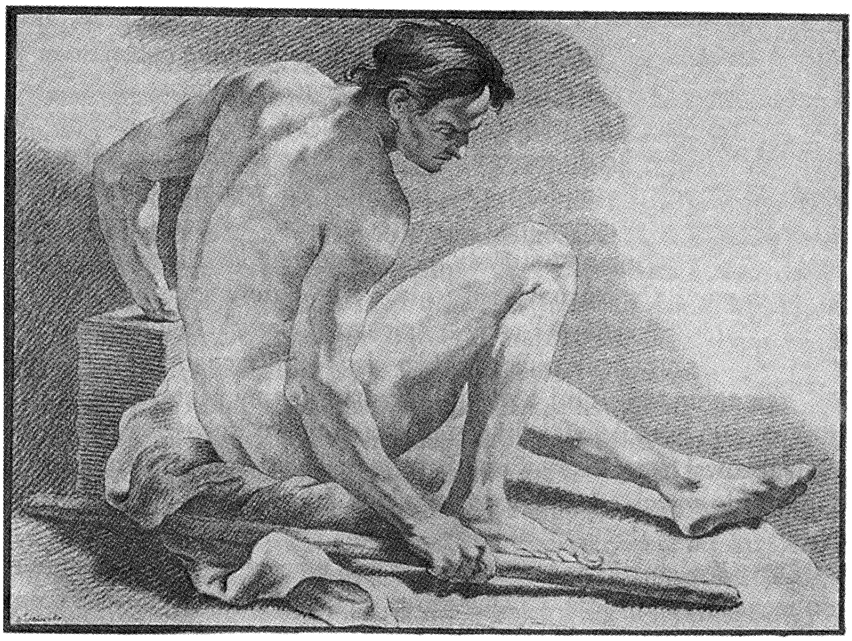
24. T. Kościuszko, *Pejzaż*



25. T. Kościuszko, *Piramida Cestiusza w Rzymie*, rys. piórkiem, akw., ok. 1793/1794



26. T. Kościuszko, *Krajobraz rzymski* (*Ogrody Farnese?*), akw. rys. piór., tusz, ok. 1770–1773



27. T. Kościuszko, *Studium aktu męskiego*, rys. sangw., oł., pap. żak.

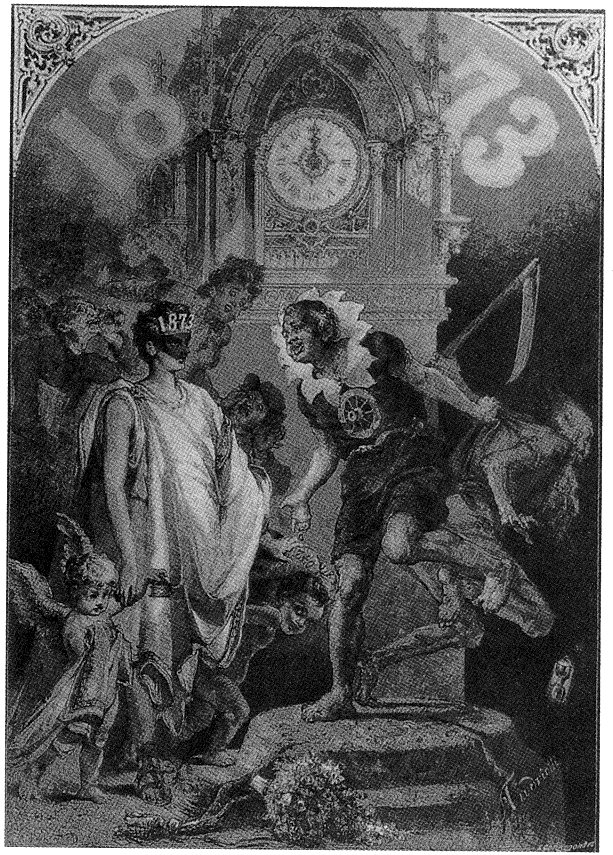
28. T. Kościuszko, *Studium aktu kobiecego*, rys. sangw., oł., pap. żak.

29. J. Brandt, *Bogurodzica*, ol. pł., 1909

30. J. Brandt, *Strzelanie z łuku*, ol. pł., ok. 1885

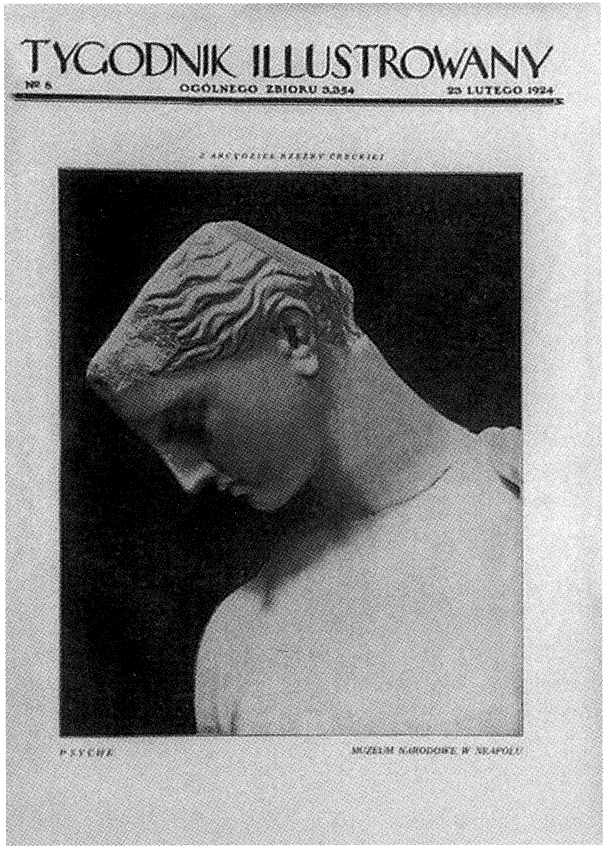
31. J. Brandt, *Zaporożcy*, repr. drzeworytnicza, „Życie i Sztuka" 1901

32. J. Chełmoński, *Racławice (Modlitwa kosynierów przed bitwą)*, ol. pł., 1906

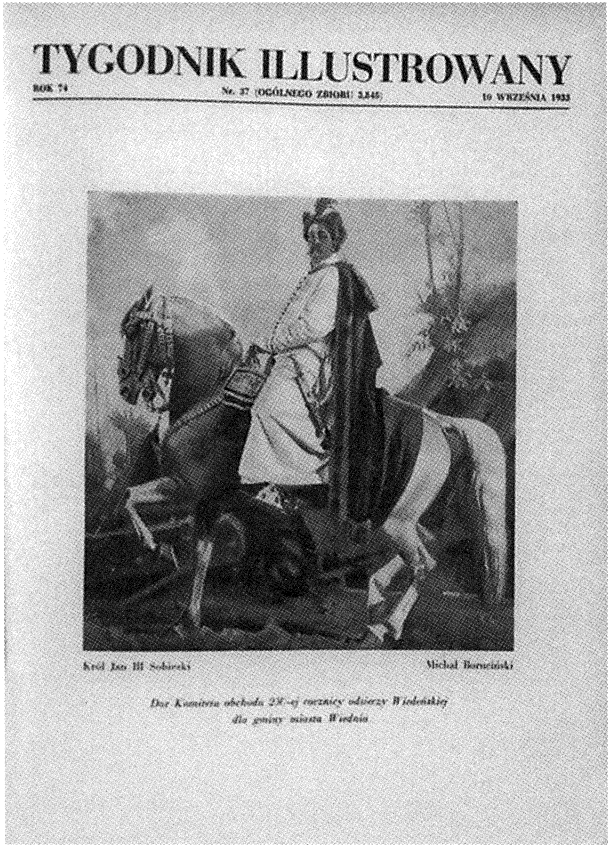


33. M.E. Andriolli, *Nowy Rok*, repr. drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1873

34. W. Skoczylas, *Obrona Warszawy*, repr. drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1920



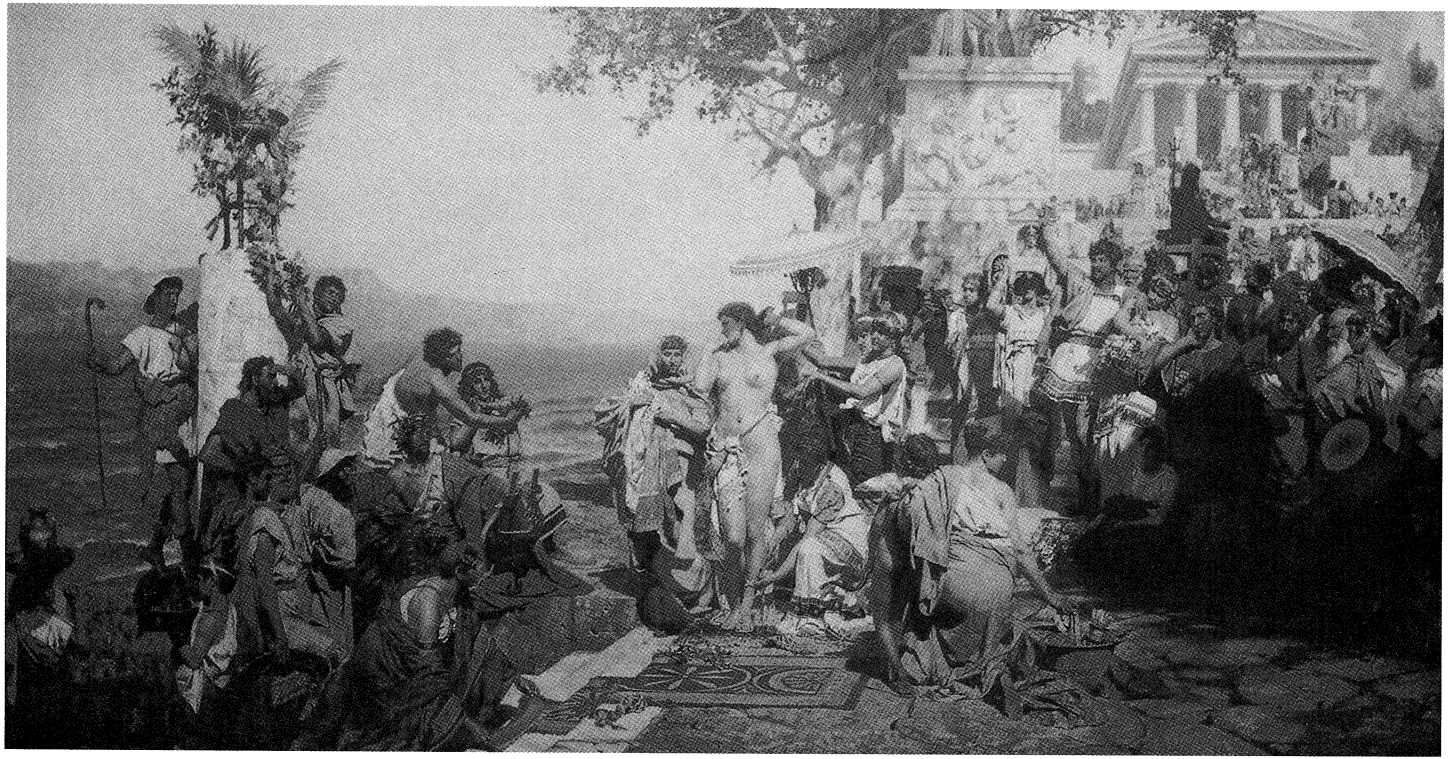
35. *Psyche*, Muzeum Narodowe w Neapolu, „Tygodnik Ilustrowany" 1924



36. M. Boruciński, *Król Jan III Sobieski*, „Tygodnik Ilustrowany" 1933

37. H. Siemiradzki, *Skały Tyberiusza na Caprerze*, repr., „Tygodnik Ilustrowany" 1890

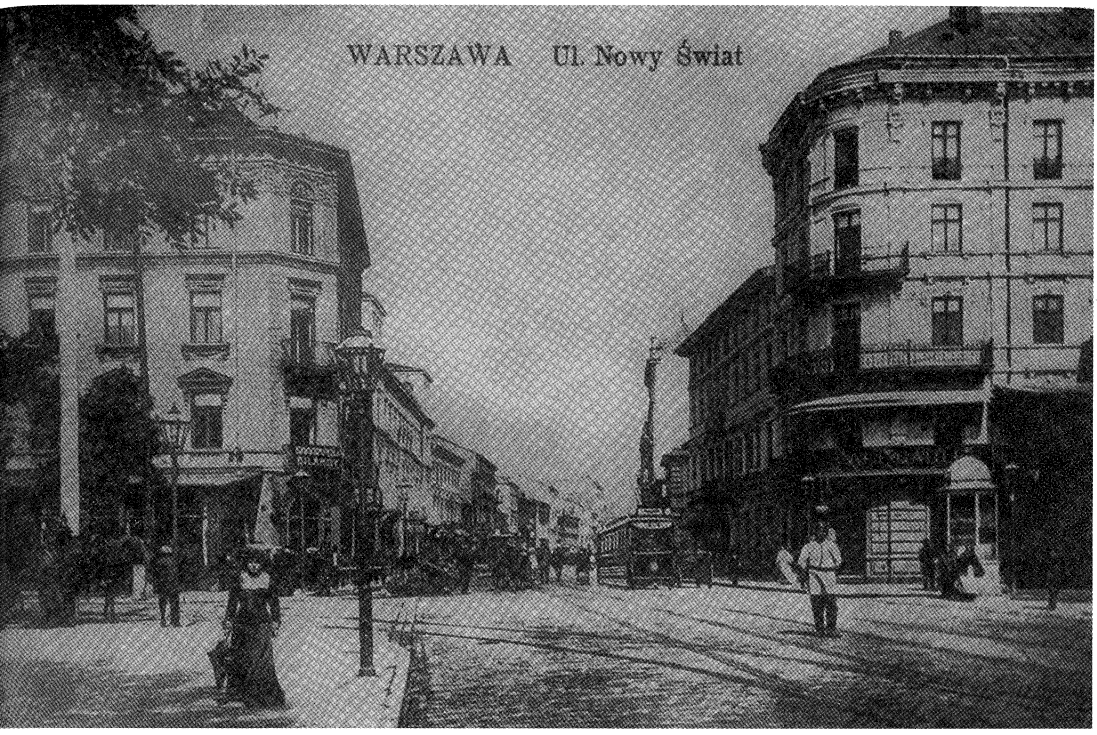
38. L. Wiesiołowski, *Ofiary Tyberiusza*, repr., „Tygodnik Ilustrowany" 1886



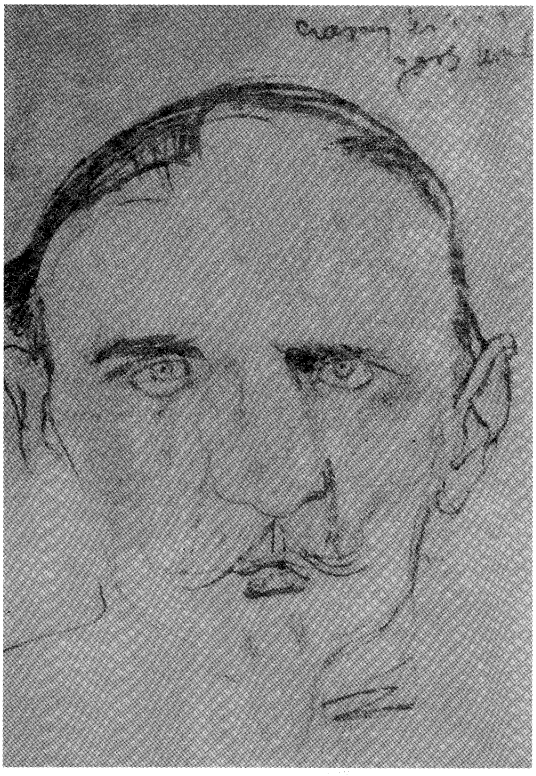
39. H. Siemiradzki, *Fryne w Eleusis*, ol. pł., 1889

40. *Wprowadzenie chrześcijaństwa w górach Recyi*, repr. drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1889

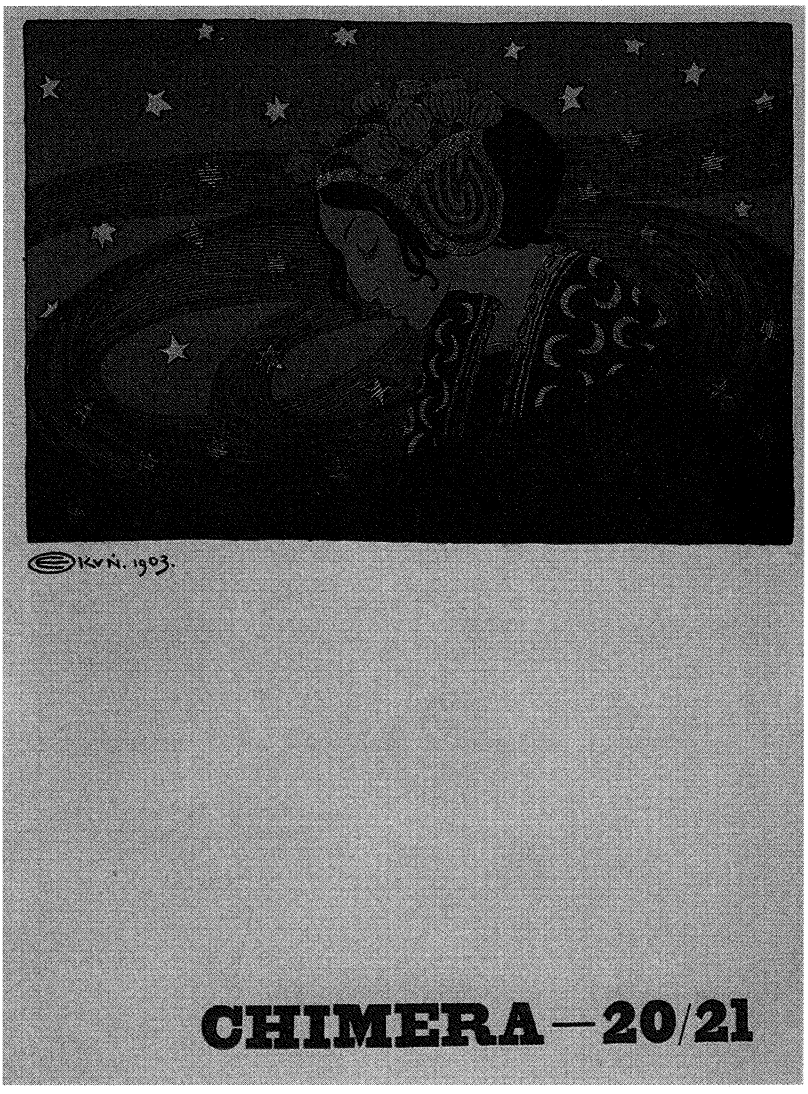
41. J. Matejko, *Dziewica Orleańska* (*Joanna d'Arc*), ol. pł., 1886



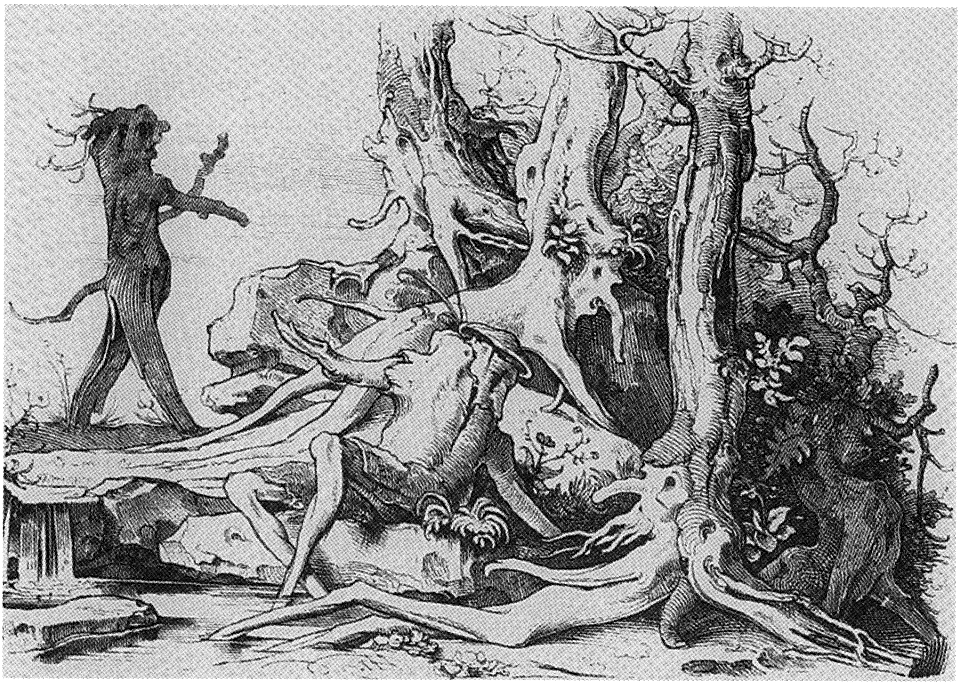
42. Widok ulicy Nowy Świat w Warszawie z domem nr 22, w którym mieściła się druga siedziba redakcji „Chimery", fotografia, ok. 1900



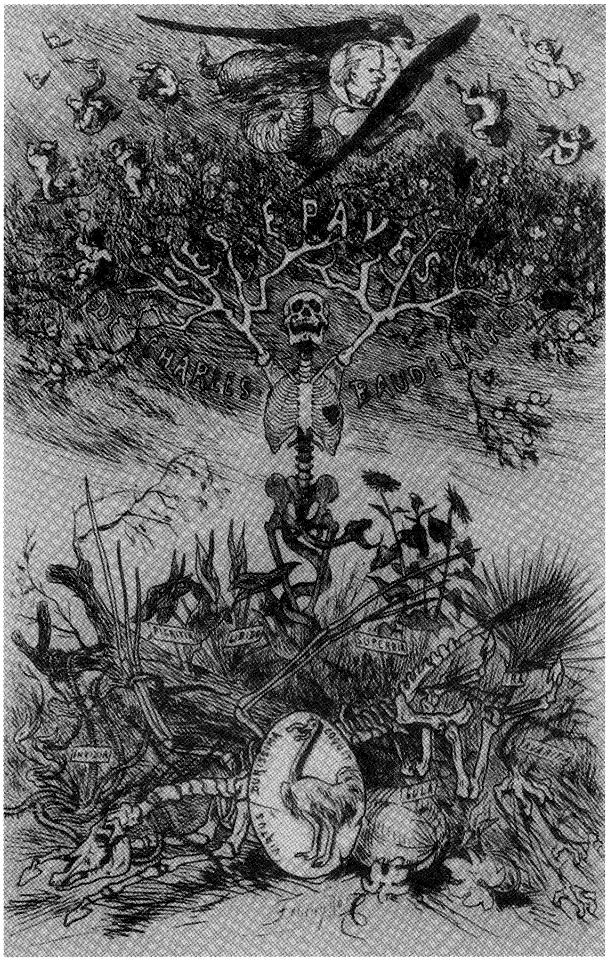
43. K. Sichulski, *Portret Zenona Przesmyckiego*, karykatura, ok. 1900 r.



44. E. Okuń, okładka „Chimery" 1904, t. 7, z. 20/21



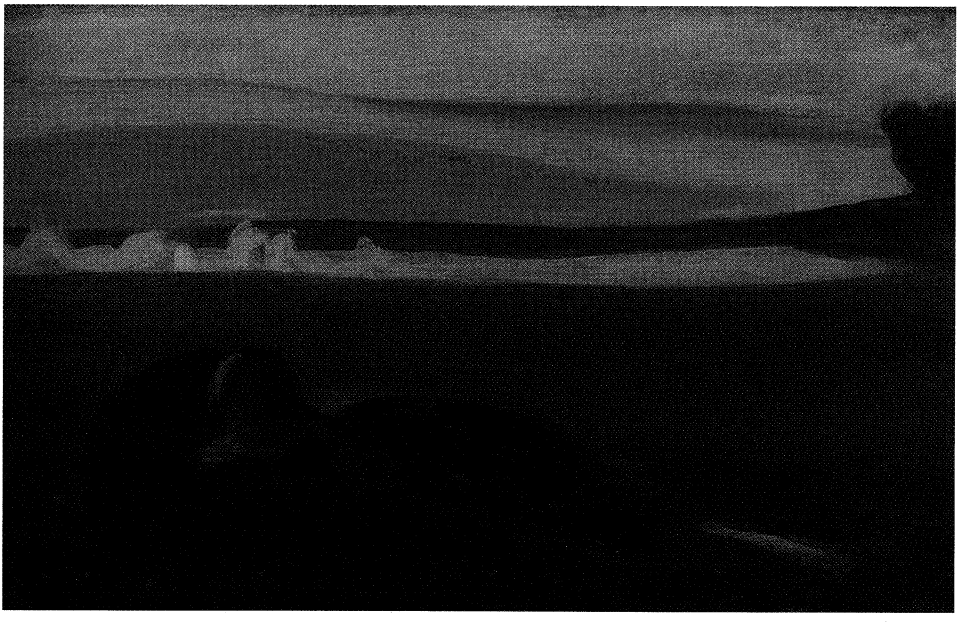
45. M. von Schwind, *Życie organiczne w naturze*, 1847–1848



46. F. Rops, *Szczątki*, akwaforta, 1866

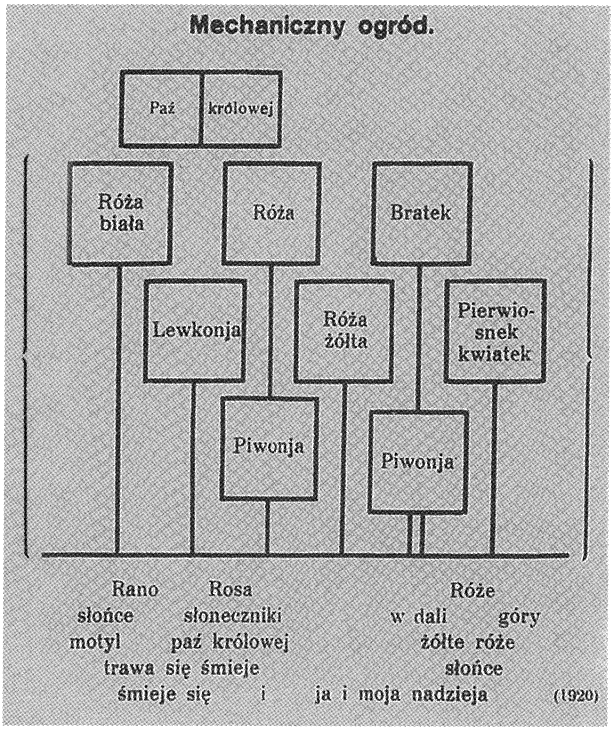
47. G. Klimt, *Wiejski dom z brzozami*, ol. pł., 1900

48. E. Munch, *Melancholia*, ol. pł., 1896

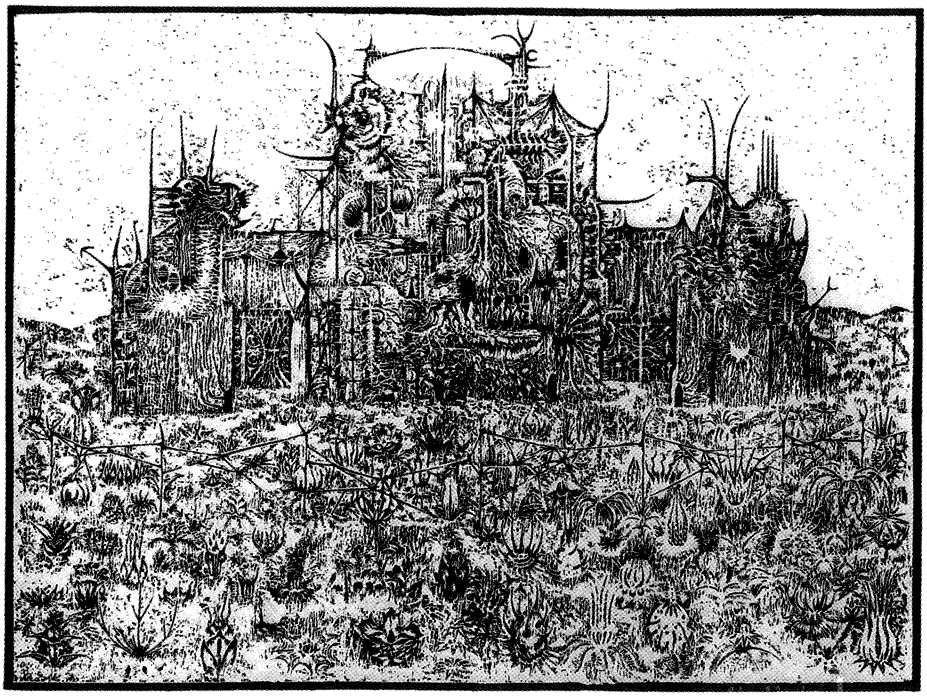


49. W. Weiss, *Pocałunek na trawie*, ol. pł., 1899

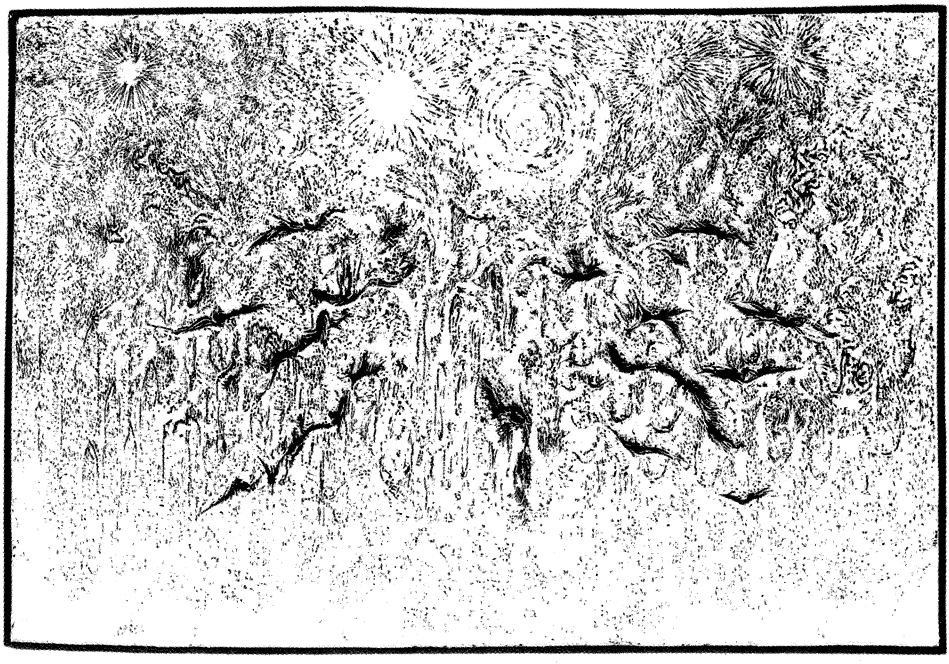
50. W. Wojtkiewicz, *Fantazja*, ol. pł. naklejona na tekturze, 1906



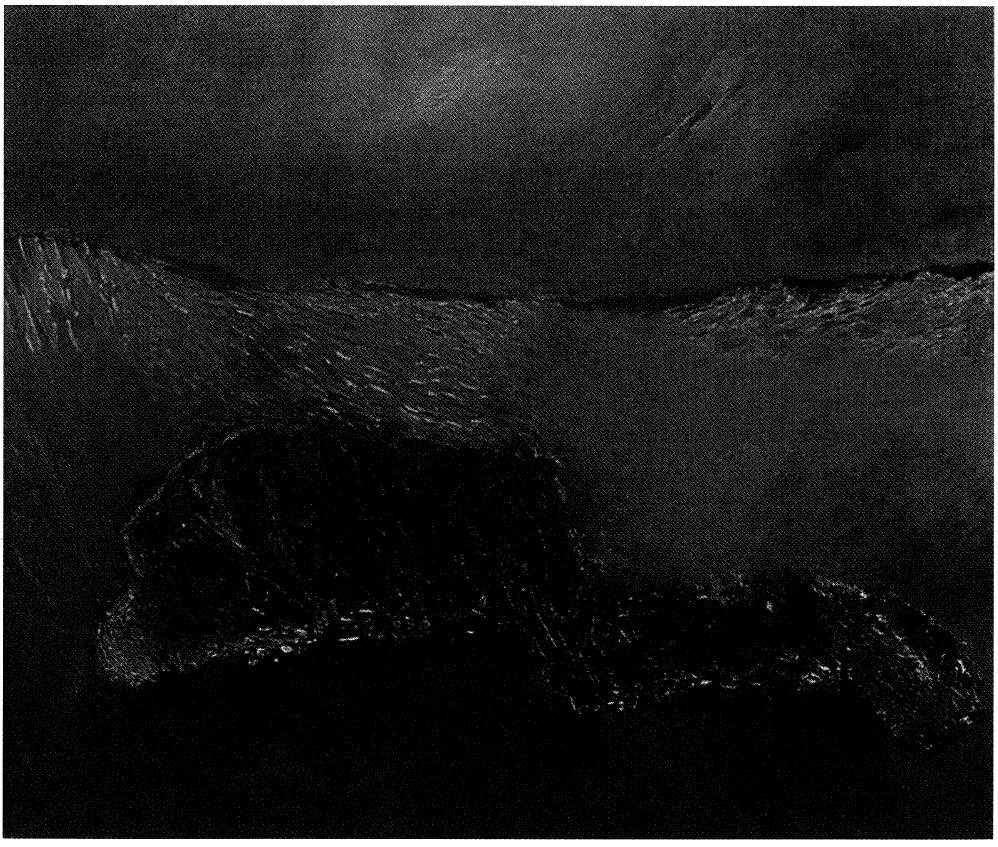
51. T. Czyżewski, *Mechaniczny ogród*, 1920



52. J. Gielniak, *Sanatorium V*, linoryt, 1958

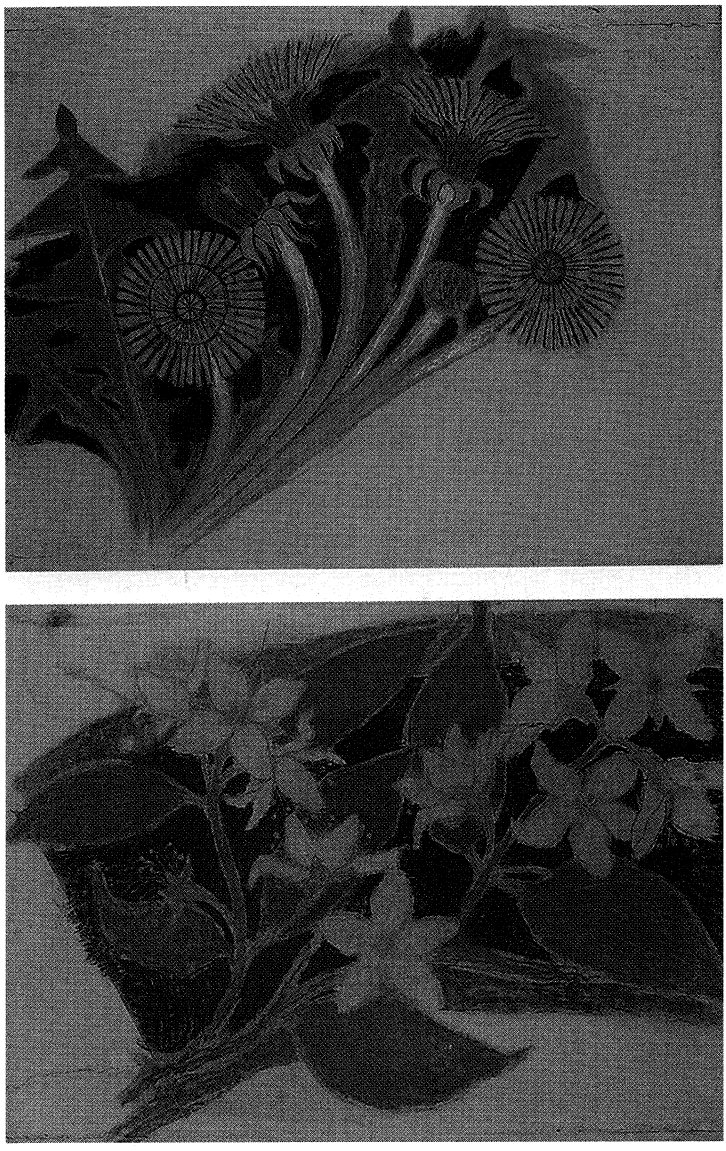


53. J. Gielniak, *Improwizacja I* (*W hołdzie Vincentowi Van Gogh*)

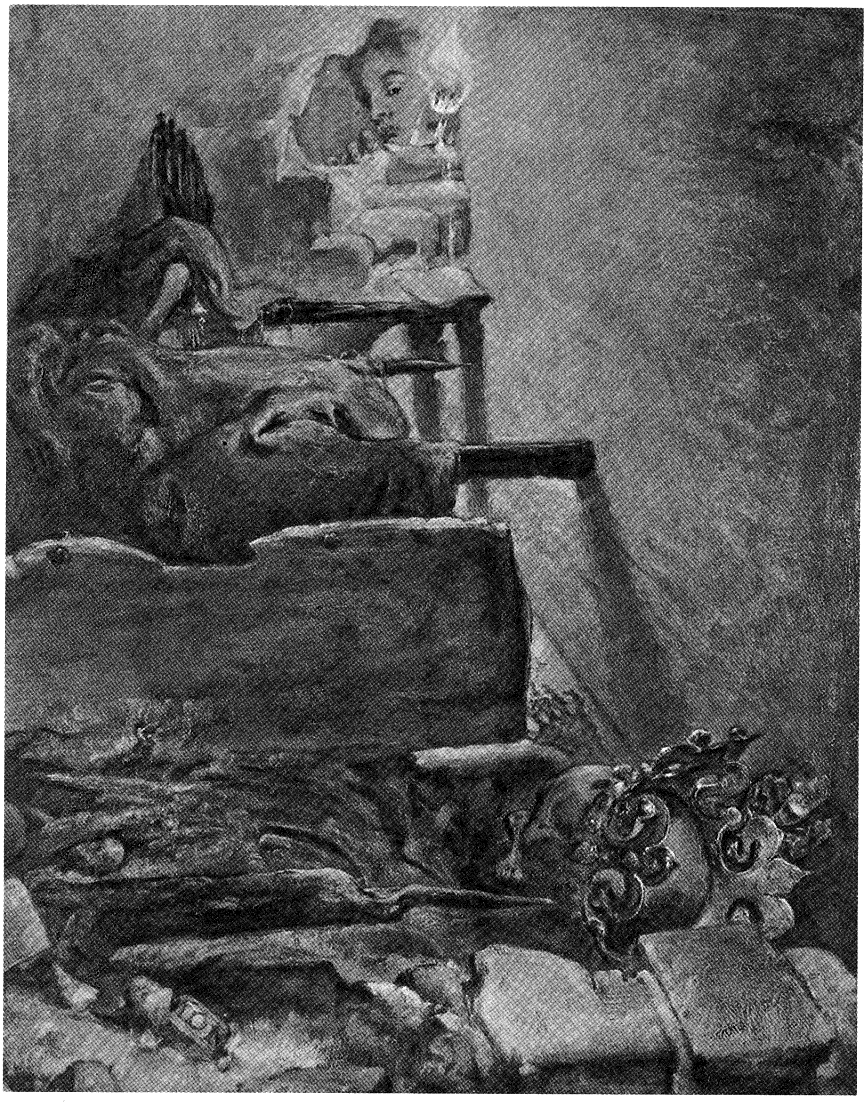


54. S. Rodziński, *Śmierć malarza*, ol. pł., 1992–1993

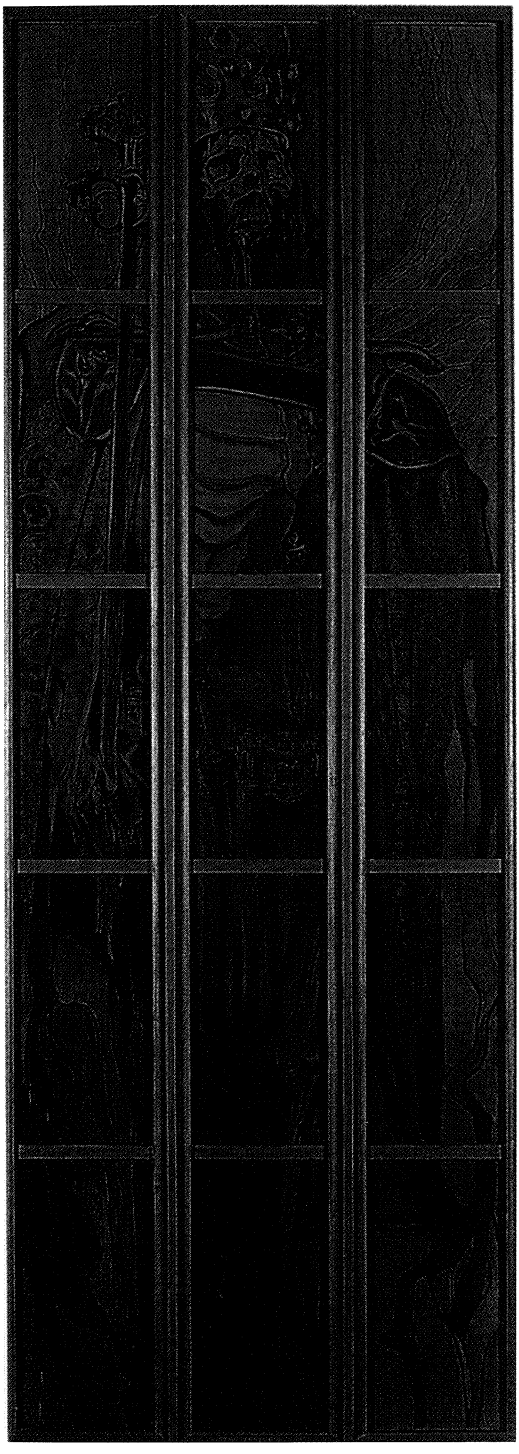
55. J. Malczewski, *Melancholia*, ol. pł., 1890–1894



56. S. Wyspiański, *Mlecz,* motyw roślinny do polichromii, pastel, papier; *Kwitnąca śliwa,* motyw roślinny do polichromii, pastel, papier, 1895/1896



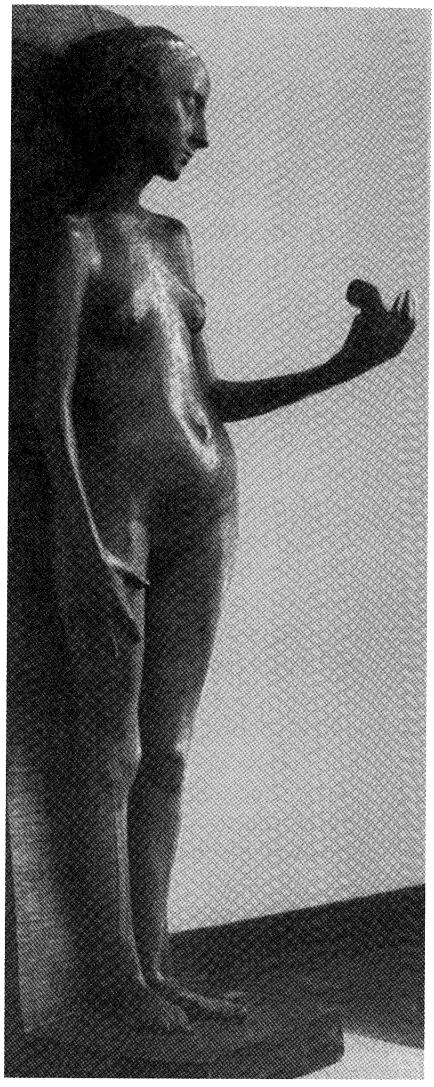
57. J. Matejko, *Wnętrze tumby grobowej Kazimierza Wielkiego*, ol. pł., 1869



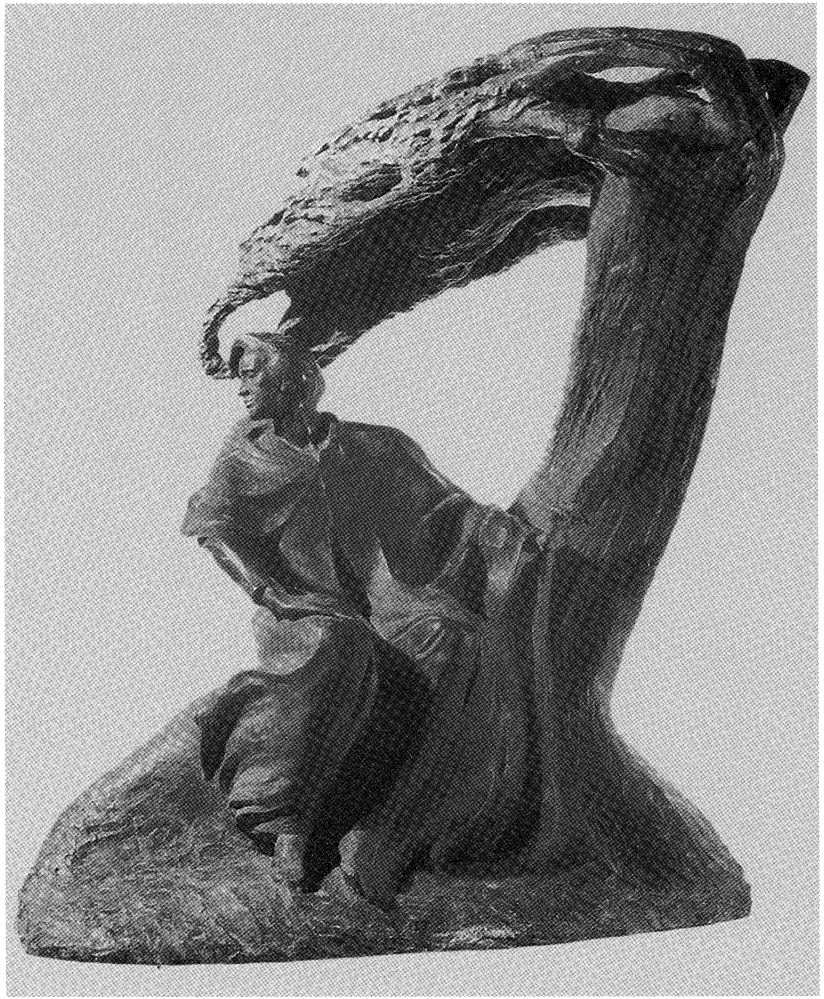
58. S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki,* projekt witraża dla prezbiterium katedry na Wawelu, pastel, karton, 1901

59. S. Wyspiański, *Wernyhora,* projekt witraża, pastel, karton, 1901

60. F. Flaum, *Na skale*, brąz,1904



61. K. Dunikowski, *Ewa I*, drewno, 1906



62. W. Szymanowski, model pomnika Fryderyka Chopina, skala 1:4, brąz, 1922

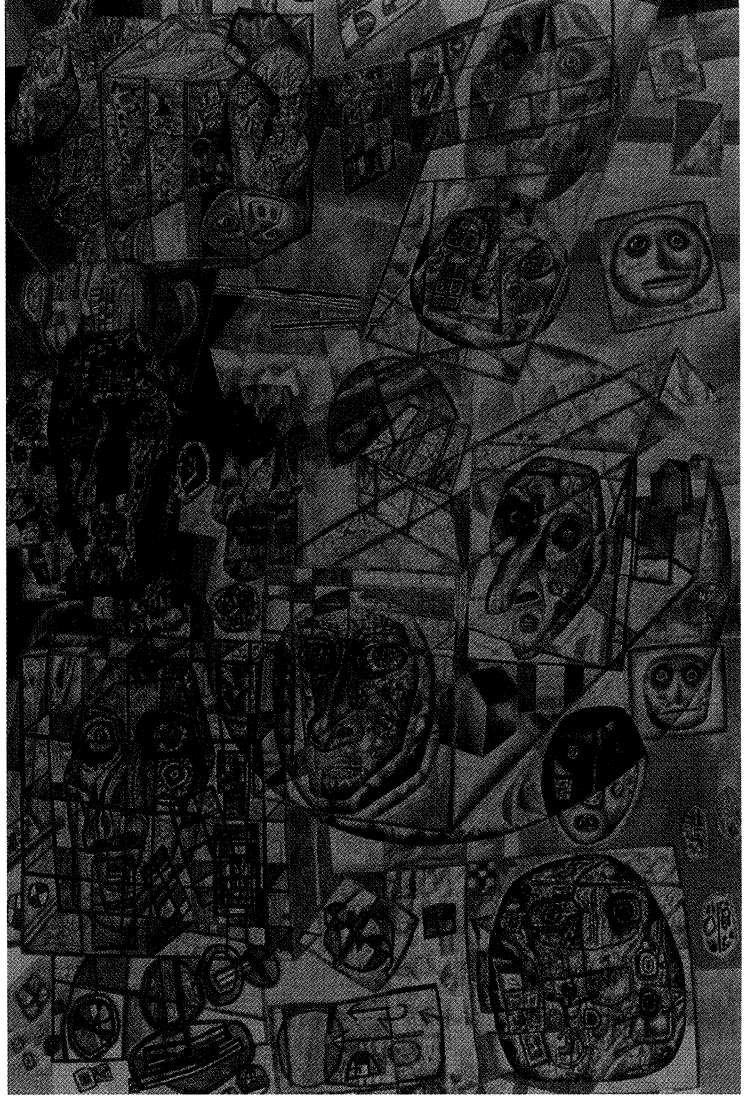
63. W. Szymanowski, projekt pomnika Fryderyka Chopina, skala 1:4, brąz, 1922

64. W. Szymanowski, *Głowa Chopina*, drewno, 1911

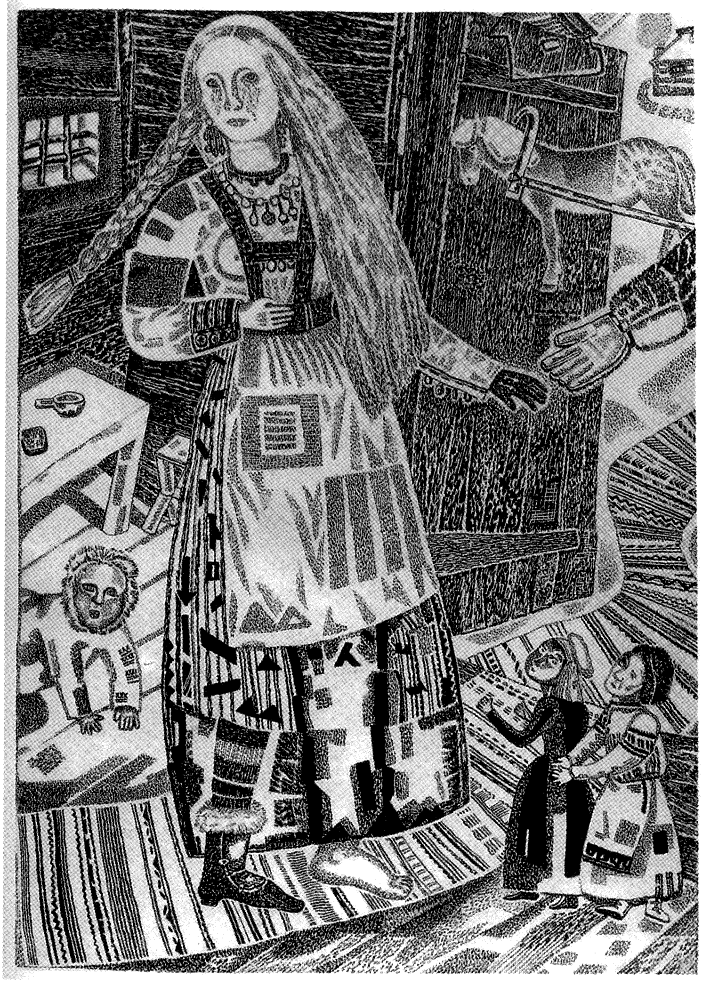
65. A. Kurzawa, *Mickiewicz budzący geniusza poezji*, projekt pomnika, brąz, 1895

66. M. Klinger, *Beethoven*, marmur, 1902

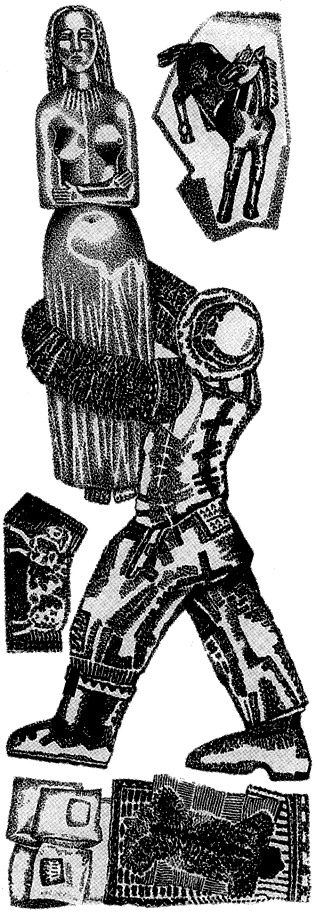
67. P. Fiłonow, *Malarz* (*Autoportret*), papier, tusz, 1925



68. P. Fiłonow, *Człowiek w świecie*, ol. papier, pł., 1925

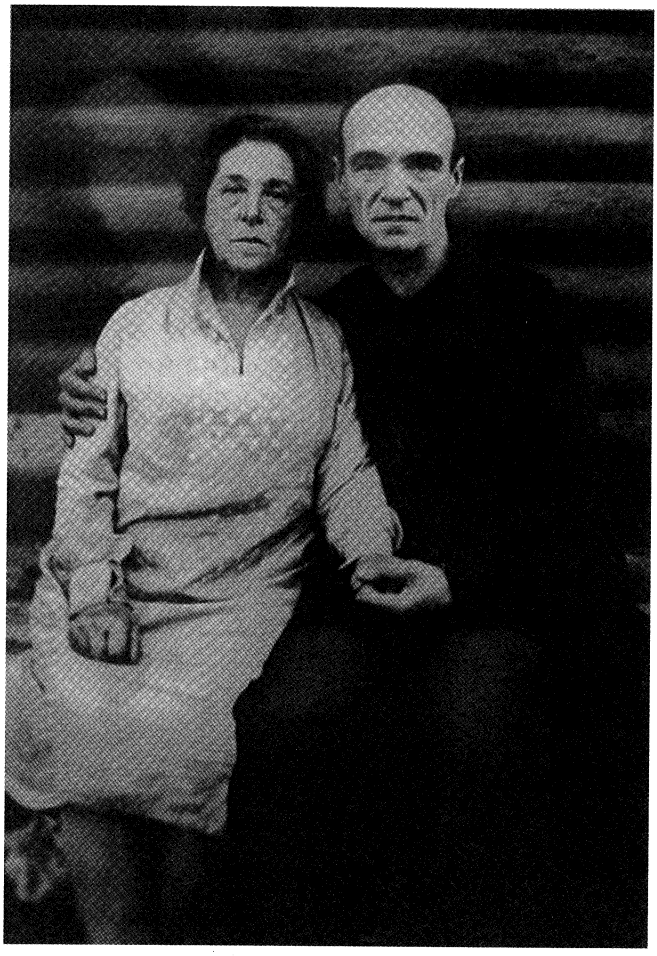


69. A. Iwanowa Poret, ilustracja do *Kalewali*, 1933



69a. A. Iwanowa Poret, ilustracja do *Kalewali*, 1933

70. P. Fiłonow, *Młodzieńcy*, karton, ołówek, 1909–1910



71. Paweł Fiłonow z żoną Jekatieriną Aleksandrowną Sieriebriakową, fotografia, 1928

SPIS TREŚCI

5 Wprowadzenie
7 Nie Van Dycki, czyli o utożsamianiu
14 Polskie dziewiętnastowieczne malarstwo historyczne i mity narodowe
27 O niektórych kryteriach wartościowania sztuki polskiej w XIX wieku, czyli o nienapisanej historii polskiego malarstwa dziewiętnastowiecznego
38 Artysta Kościuszko
50 Brandt i *Bogurodzica*
61 „Tygodnik Ilustrowany" – miejsce szczególne
67 Antyk pogański i XIX wiek
78 Dziewica, powieści i Matejko
88 Chimeryczny koniec wieku
98 Goncourtowie, moderniści i natura
111 *Melancholia* – kilka pytań do...
119 Oko, ręka, myśl i krytycy
127 Wyspiański i duch Kazimierza
140 Figury i chimery. Rzecz o kilku utworach prozą i jednym wykładzie
150 Pomnik Fryderyka Chopina Wacława Szymanowskiego – wyobrażenia i rzeczywistość
161 Sfinks nad Skamandrem
170 Fiłonow raz jeszcze...
186 The past – for the future. Studies on the history of 19th and 20th century art (Summary)
187 Indeks nazwisk
196 Noty o pierwodrukach tekstów
198 Spis ilustracji
Ilustracje (**po s. 202**)